FILM

KATRIN MARTIN (NRD)

• NR 37 (1240) • ROK XXVII • 10 WRZEŚNIA 1972 • CENA 3 ZŁ

tydzień w filmie

● W Polsce trwały Dni Bukaresztu, cykl imprez zorganizowanych z okazji święta narodowego Rumunii, a prezentujących dorobek artystyczny tego kraju. Z tej okazji 23 sierpnia odbyła się w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera filmu rumuńskiego „Śmierć Ipu" reż. Sergiu Nicolaescu. W dniu następnym film wszedł do rozpowszechniania w kinach całego kraju.

● Z okazji XXVIII rocznicy słowackiego powstania narodowego odbył się w Ośrodku Kultury Czechosłowackiej w Warszawie pokaz filmu „Gdybym miał karabin" Stefana Uhera. Film wejdzie niebawem na ekrany naszych kin.

● 31 sierpnia odbyła się w warszawskim kinie „Bajka" uroczysta premiera filmu wietnamskiego „Moja wieś — mój kraj" reż. Bui Dinh Hac. Pokaz odbył się z okazji XXVII rocznicy proklamowania Demokratycznej Republiki Wietnamu.

● Repertuar „Iluzjonu" Filmoteki Polskiej wypełniają w miesiącu wrześniu filmy produkcji polskiej. Przygotowano przeglądy monograficzne twórczości Krzysztofa Zanussiego i Marka Piwowskiego, a także przegląd najciekawszych polskich filmów telewizyjnych ostatniego okresu. W zestawie tym zobaczymy m.in. „Przez dziewięć mostów" Ryszarda Bera, „Pierwszą miłość" Sylwestra Chęcińskiego, „System" Janusza Majewskiego, „Niedzielę Barabasza" i „Dziewczyny do wzięcia" Janusza Kondratiuka oraz dwa filmy Mariusza Waltera — „Pierwszy... szósty..." oraz „Autobus z napisem: Koniec".

Osobny cykl poświęcony jest najwybitniejszym kreacjom filmowym Mieczysławy Ćwiklińskiej. W programie znalazły się filmy: „Jego ekscelencja subiekt", „Pani minister tańczy", „Przez łzy do szczęścia" i „Ulica Graniczna". Ponadto przygotowano cykl zatytułowany „Powojenne premiery przedwojennych filmów polskich", w którym zobaczymy m.in. „Będzie lepiej" i „Włóczęgi" Michała Waszyńskiego, ze Szczepkiem i Tońkiem.

● W plebiscycie tygodnika czechosłowackiego „Kvety" wybrano najpopularniejszych zagranicznych aktorów i aktorki. Pierwsze miejsce wśród aktorów zajął Stanisław Mikulski (1277 głosów) przed Januszem Gajosem (873 głosy). Za najpopularniejszą aktorkę uznano Ursulę Karuseit (NRD). Na czterech dalszych miejscach znalazły się reprezentantki Polski: Pola Raksa, Jadwiga Barańska, Magdalena Zawadzka i Barbara Brylska.

projekty i realizacje

● Bohdan Poręba rozpocznie 18 września w Kruszowie koło Tomaszowa Mazowieckiego zdjęcia do filmu **„Szalony major"**, według scenariusza Jana Józefa Szczepańskiego. Będzie to barwny, dwuczęściowy film, o heroicznej epopei majora Hubala-Dobrzańskiego. W rolach głównych wystąpią: Ryszard Filipski i Małgorzata Potocka oraz Jerzy Braszka, Henryk Giżycki, Bolesław Idziak, Tadeusz Janczar, Emil Karewicz, Jerzy Korsztyń, Andrzej Kozak, Andrzej Łągwa, Andrzej May, Stanisław Niwiński, Michał Pawlicki, Stefan Schmidt, Jan Stawarz i Wacław Ulewicz. Operatorem jest Tadeusz Wieżan, kierownikiem produkcji — Jerzy Nitecki. Ekipa przebywa obecnie w Bogusławicach koło Tomaszowa, gdzie aktorzy prowadzą treningi hippiczne.

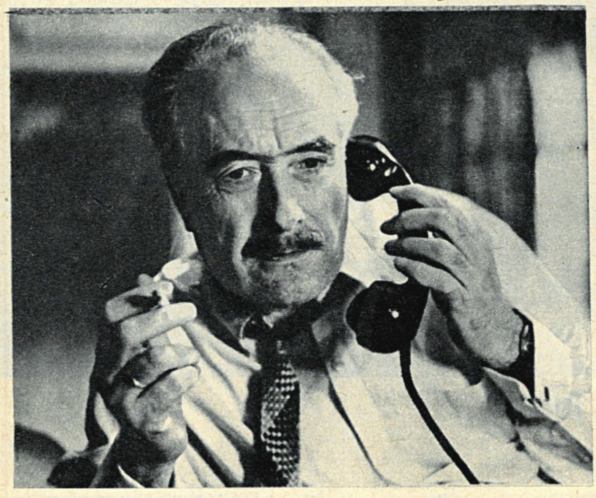
JAN KRECZMAR NIE ŻYJE

29 sierpnia zmarł w wieku lat 64 Jan Kreczmar, jeden z najwybitniejszych polskich aktorów, reżyser teatralny, zasłużony wychowawca kilku pokoleń teatralnych, działacz społeczny. Studia aktorskie odbywał na wydziale dramatycznym Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Debiutował na scenie w Wilnie (1929) rolą Guślarza w „Dziadach". Grał następnie na scenach Poznania, Lwowa, a od roku 1933 — w Warszawie. W początkowym okresie wojny wrócił do teatru lwowskiego; po wyzwoleniu występował w Teatrze Domu Wojska Polskiego w Lublinie, następnie w Łodzi. Od roku 1949 należał do zespołu Teatru Polskiego w Warszawie, od roku 1963 — do zespołu Teatru Współczesnego. Stworzył znakomite kreacje sceniczne, m. in. w „Fantazym", „Mazepie", „Don Carlosie", „Nocy listopadowej", „Królu Learze", „Niemcach". Wielkim uznaniem cieszyły się także jego role w teatrze TV, m. in. w „Indyku" i „Śmierci gubernatora".

Pracę pedagogiczną rozpoczął w 1942 roku, jako wykładowca podziemnego PIST w Warszawie. W latach 1945—1949 był profesorem PWST w Łodzi, od 1949 — w Warszawie. W latach 1949—1954 i 1956—1967 pełnił funkcję rektora tej uczelni.

Na ekranie debiutował w roku 1938 w „Strachach" Eugeniusza Cękalskiego. Dwa jego następne filmy — „Inżynier Szeruda" i „Nad Niemnem" — nie zdążyły wejść na ekrany przed wybuchem wojny. Po wojnie rozpoczął współpracę z kinematografią w roku 1961 — jedną z głównych ról w filmie „Pasażerka" Andrzeja Munka. Dalsze filmy: „Rodzina Milcarków (1962), „Mansarda" (1963), seria TV „Podziemny front" (1964—1965), „Szyfry" (1966), „Szach i mat" (film TV — 1967), „Lalka" (1968), „Urząd" (film TV — 1969), „Życie rodzinne" (1971), „Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni" (1971), „Rola" (film TV — 1971), „Piłat i inni" (film dla telewizji zachodnioniemieckiej — 1971).

Był odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I i II klasy. Laureat Nagrody Państwowej I i II stopnia.



KRÓTKI METRAŻ

● W „Czołówce" powstaje krótkometrażowy film dokumentalny pod roboczym tytułem **„Współczesne pole walki"**. Reżyser Janusz Chodnikiewicz pokazuje tu współczesne działania wojenne, w których bierze udział wiele rodzajów wojsk, wyposażonych w najnowszy sprzęt bojowy. Zdjęcia realizowane są na poligonach i placach ćwiczeń.

Marian Duszyński kontynuuje serię filmów, poświęconych różnym ceremoniałom wojskowym. W filmie **„Pasowani"** obejrzymy rodowód i tradycje ceremonii, która towarzyszy przyznawaniu stopni oficerskich absolwentom szkół wojskowych.

Henryk Rewkiewicz i operator Grzegorz Lachman pracują nad filmem oświatowym o powstaniu kościuszkowskim. Zdjęcia realizowane są kolejno w muzeach Leningradu, Lipska i Drezna.

Jana Preissova w filmie „Ślub bez obrączki"

kupiliśmy

● „SCROOGE". Barwna, szerokoekranowa adaptacja „Opowieści wigilijnej" Karola Dickensa, zrealizowana w konwencji musicalu. W rolach głównych: Albert Finney, Alec Guinness, Edith Evans i Kenneth More. Reżyserował Ronald Neame.

● „POJEDYNEK REWOLWEROWCÓW". Western z Kirkiem Douglasem w roli głównej. Nad granicą meksykańską mieszka słynny niegdyś rewolwerowiec; odwiedza go inny sławny zabijaka. Obydwaj postanawiają wystąpić w widowisku — śmiertelnym pojedynku na rewolwery. Reżyserował Lamont Johnson.

● „BRATLEBY". Angielski film psychologiczny, adaptacja opowiadania Hermana Melville. Młody mężczyzna podejmuje pracę w biurze, lecz stopniowo izoluje się coraz bardziej od otoczenia, odmawiając wykonania poleceń szefa. W rolach głównych: Paul Scofield, John McEnery, Thorley Walters. Reżyserował Anthony Friedmann. Film przeznaczony dla kin studyjnych.

● „POSZUKIWANIE". Włoski film psychologiczno-obyczajowy. Szwedzkie małżeństwo spędza wakacje we Włoszech; tu poznaje parę zakochanych. Ich znajomość kończy się nieporozumieniem i zbrodnią. W rolach głównych: Bibi Andersson, Rosemarie Dexter, Gunnar Björnstrand i Giuliano Gemma. Reżyserował Florestano Vancini.

● „ŚLUB BEZ OBRĄCZKI". Czechosłowacja w okresie okupacji; młody człowiek z ubogiej rodziny, zakochany w córce zamożnego sąsiada, postanawia ożenić się z nią, by uchronić ją przed wyjazdem na roboty do Niemiec. Reżyserował Vladimir Cech. Grają: Michal Pavlata, Jana Preissova, Irena Kačirkova i Karel Höger.

tematy dnia

HYMN O WIŚLE

Roman Wionczek („Homo Varsoviensis", „63 dni", „Między wrześniem a majem") zakończył zdjęcia do godzinnego filmu dokumentalnego pod roboczym tytułem „Rzecz o Wiśle". Scenariusz napisał reżyser wspólnie z Wiesławem Górnickim. Film przeznaczony jest dla telewizji.

— Sądząc po tytule, będzie to dokumentalna monografia naszej największej rzeki?

— Istotnie, chcę w tym filmie pomieścić spostrzeżenia i refleksje na temat naszej największej rzeki i ukazać wiele doniosłych zdarzeń historycznych, których była świadkiem. Odwołujemy się jednak nie tylko do przeszłości, ale i do teraźniejszości, a nawet — przyszłości.

Chcemy spojrzeć na Wisłę z różnych perspektyw, różnych punktów widzenia. Będziemy się przy tym starali uniknąć tonu laurkowo-sielankowego. Wyliczając różne zasługi tej rzeki dla naszego kraju — chcemy zarazem przypomnieć, że niekiedy odpłacamy się jej czarną niewdzięcznością. Tak więc pokażemy nadwiślańskie tereny rekreacyjne; ale pokażemy także plaże zatłoczone tak gęsto, że jakikolwiek wypoczynek jest tam niemożliwy. Pokażemy wielkie nadwiślańskie zakłady przemysłowe: Nową Hutę, Puławy, Płock, Włocławek, elektrownię Kozienice; ale pokażemy także, iż przynajmniej niektóre z tych zakładów przyczyniają się do katastrofalnego zanieczyszczenia rzeki.

Udało nam się nakręcić interesujące zdjęcia barwne z powietrza. Widać na nich dokładnie, że ogromne połacie Wisły w sąsiedztwie zakładów pokryte są gęstymi liszajami brudów i trucizn. Sprawie zanieczyszczenia naturalnego środowiska człowieka poświęcamy w ogóle w filmie wiele miejsca.

Ale, oczywiście, będą w naszym filmie także sekwencje pogodniejsze. Pokażemy pomniki naszej kultury, miejsca głośnych wydarzeń historycznych, bitew. Wszystkie te motywy będą się ze sobą splatać. Chciałbym, by stały się punktem wyjścia do refleksji o życiu kraju, jego powiązań z Wisłą. Sens obrazów filmowych pointować będzie komentarz Wiesława Górnickiego, wygłaszany przez Romana Kłosowskiego. Kłosowski wystąpi zresztą w tym filmie, wraz z innym aktorem, Wojciechem Zagórskim; obydwaj grają samych siebie.

— Zrealizował pan niedawno półtoragodzinny spektakl telewizyjny „Poczdam 1945", fabularyzowaną rekonstrukcję konferencji poczdamskiej, z udziałem wybitnych aktorów. Podobno ma pan w planach film fabularny „Padalcy". Czy to znaczy, że w przyszłości rozstanie się pan z dokumentem?

— Nie. Od wielu lat realizuję publicystyczne filmy dokumentalne, zbyt jestem przywiązany do tego gatunku. Myślę zresztą, że nawet moje filmy fabularne pozostawałyby wierne formule dokumentalnej. Po prostu nie chciałbym tracić kontaktu z rzeczywistością.

— Kiedy przystąpi pan do realizacji „Padalców"?

— Trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Scenariusz pod tym tytułem zaproponowano mi dwa lata temu. Przyjąłem ten projekt z ochotą: w tekście młodego literata Józefa Łozińskiego znalazłem interesujące spojrzenie na współczesną wieś polską. Od tego czasu realizację stale przesuwano na późniejszy termin. Najpierw nie wyrażono zgody na zgłoszonego przeze mnie operatora, potem były kłopoty z kierownikiem produkcji itp. Nie jest wykluczone, iż rzeczywisty powód tych trudności może być inny. Outsiderzy mają przecież u nas zawsze mniejsze szanse realizacji swych projektów niż ci reżyserzy, którzy z kinematografią fabularną związani są na stałe.

Nie narzekam jednak: nie bywam bezrobotny. W tych dniach rozpoczynam prace nad montażem „Rzeczy o Wiśle", jednocześnie przygotowuję dwa dalsze filmy dokumentalne. Pierwszy zrealizuję z okazji pięćdziesięciolecia powstania Związku Polaków w Niemczech; drugi, zatytułowany „Pomniki Europy", poświęcony będzie wspaniałej i tragicznej historii Europy oraz jej perspektywom na przyszłość.

Rozmawiał: ski

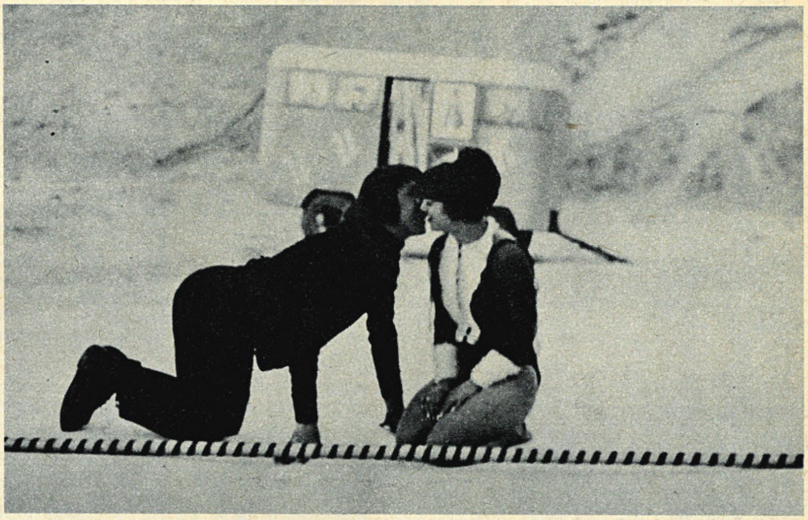
NASZYJNIK DLA MOJEJ UKOCHANEJ

Kto odwiedza Gruzję, tego zdumiewa niesłychana żywotność tradycji obyczajowych niewielkiego narodu, któremu historia nie zgotowała najłatwiejszych dziejów. Gruzini mają poczucie honoru i humoru; potrafią być nie tylko dumni ze swej przeszłości, ale także z mądrą, dobroduszną ironią patrzą na własne słabości, nawyki, upodobania. Ten refleksyjno-filozoficzny ton przewija się w całej ich literaturze, a ostatnio coraz swobodniej przenika do filmu. Śladem tym idą zwłaszcza reżyserzy średniego pokolenia, chętnie konfrontując wiecznie żywe tradycje z nieustannie zmieniającą się współczesnością.

Należy do nich Tengiz Abuładze, który — w oparciu o powieść dagestańskiego pisarza Achmeda Abu-Bachara — postanowił raz jeszcze dokonać takiej konfrontacji. Uczynił to w sposób niezwykły, bo najzupełniej dosłowny. Rozgrywa on starą jak świat bajkę, z jej przysłowiowymi niemal wątkami i postaciami — na tle dzisiejszej Gruzji, we współczesnej scenerii, wśród nowoczesnych rekwizytów. Tym chwytem realizatorskim uzmysławia nam niezwykle obrazowo i dowcipnie sens rodzimego, gruzińskiego widzenia świata, ludzi, zdarzeń.

Jak przystało na baśń z morałem, rzecz dzieli się na rozdziały, zaopatrzone w filozoficzne tytuły. *„Wszystko zaczyna się od drogi"* — głosi tytuł pierwszego rozdziału, a ilustruje go symboliczna scenka: na drodze leży rodząca kobieta, otacza ją zwarty krąg przechodniów; nagle spośród ich nóg wybiega nagie niemowlę i oglądając się trwożnie rusza naprzód niepewnymi kroczkami, oddala się w perspektywie dalekiej drogi.

W górskiej wiosce miejscowi mędrcy wiodą odwieczny spór: co było wcześniej — jajko czy kura, drzewo czy owoc? Jeden z nich proponuje, by rozważyć problem bardziej praktyczny: ma córkę imieniem Serminaz, o którą stara się aż trzech konkurentów. Którego wybrać? Mędrcy każą mu postąpić zgodnie ze starym zwyczajem: kto przyniesie dziewczynie najpiękniejszy prezent ślubny, zostanie jej mężem. I tak bohater filmu, Bachadur (Ramaz Giorgobiani), rusza w drogę, by zdobyć ów najcenniejszy podarunek. Akcja rozwija się teraz na zasadzie gagów i pomysłowych scenek, w których konwencje baśniowe i realistyczne groteskowo zderzają się ze sobą. Bachadur przemierza kraj nie na rączym koniu, tylko autostopem, ciężarówkami albo piechotą. Nie prześladują go złe demony, tylko milicjanci, nie wiodą na pokuszenie nimfy, tylko dziewoje z fabryki dywanów; kobieta-wamp, która siłą chciała zaciągnąć bohatera do małżeńskiego łoża, strzela za uciekającym z karabinu maszynowego. W czasie wędrówki Bachadur kilkakrotnie spotyka jakiegoś dżigita, któremu powierzono niezwykłe zadanie: w zaplanowanym terminie musi znaleźć czterdziestu mężczyzn w wieku czterdziestu lat o imieniu Mahomed. Za każdym razem dżigit jest



Tradycje, baśń, rzeczywistość

coraz starszy, a gdy wreszcie udaje mu się wykonać plan, ma już siwą brodę. Ale nasz bohater się nie starzeje, choć też niczego nie zdobywa. Wraca do ukochanej z pustymi rękami. Tu okazuje się, że jeden z konkurentów odpadł, bo w czasie podróży znalazł sobie żonę. Drugi natomiast przywiózł coś, z czym trudno konkurować: talizman, który spełnia wszystkie życzenia swego właściciela. Bachadur czuje, że przegrał. Wszystko, na co go stać, to opowiedzieć o swoich niezwykłych przygodach. Mędrcy, którzy mają rozstrzygnąć, komu Serminaz odda rękę, mało nie podskakują z radości: cóż może być dla Gruzina lub Dagestańczyka piękniejszego nad barwną opowieść, snutą przy winie w gronie zacnych biesiadników! A talizman to zapewne i tak jakaś bujda.

Znany krytyk i scenarzysta radziecki, Michaił Blejman, obszernie recenzuje film na łamach czasopisma „Sowietskij Ekran"; zauważa, że nazbyt śmiałe przemieszanie warstwy realistycznej i fantastycznej, choć właściwe samemu Gogolowi, budzi jednak wątpliwości i może być nieczytelne dla widza. *„W młodej sztuce, jaką wciąż jeszcze jest kino, taki sposób ukazywania zjawisk życia wydaje się nam czasem dziwaczny lub — co tu ukrywać — niedopuszczalny i niezrozumiały. Ale czy trzeba ograniczać możliwości sztuki filmowej wyłącznie realistycznym obrazowaniem realnych zdarzeń?"*. Krytyk nie odpowiada na to pytanie, jest najwyraźniej w rozterce i — uznając mistrzostwo reżyserskie Abuładzego — stwierdza, że obrana przezeń śmiała metoda artystyczna zubaża dzieło. *„W takiej sztuce nie ma analizy psychologii postaci, znika kapryśna żywość wziętej z życia fabuły, znikają autentyczne detale"*.

Ale przy wszystkich zastrzeżeniach, żaden z krytyków nie może odmówić „Naszyjnikowi", że jest filmem autentycznie poetyckim i autentycznie dowcipnym. A to zdarza się ostatnio nieczęsto.

Z. P.

„Ożerelje dla mojej lubimoj", film produkcji radzieckiej, reż. Tengiz Abuładze

głosy i *głosy*

NASZE ZACOFANIE

Wiele było w ostatnich czasach wypowiedzi na temat filmowego erotyzmu. Omawiano jego źródła, rolę i skutki społeczne. Fragmenty prasowych wystąpień odnotowywaliśmy na tym miejscu. Krzysztof T. Toeplitz w MIESIĘCZNIKU LITERACKIM (sierpień 1972) zastanawia się **„Jak daleko nam do problemu seksu?"**

Autor wychodzi z następującego założenia: **„Jeśli temat erotyczny w ogóle ma jakiś sens w sztuce, to przecież jedynie jako element czy też droga do głębszego, dokładniejszego i bardziej szczerego poznania natury człowieka (...) W erotyzmie człowiek odkrywa swoją identyczność i swoją wolność. Warto jest mówić o tym, jak ludzie współżyją ze sobą seksualnie po to, aby mówić, jakimi są naprawdę, aby wprowadzić — prócz wszystkich innych, dotychczas znanych — jeszcze jedną determinantę i motywację ludzkich postaw"**.

Na przykładzie filmu „Seksolatki", który tego założenia nie spełnia, Toeplitz konstatuje fakt **„niesłychanego zacofania (...) przede wszystkim zacofania myślowego naszej kinematografii w stosunku do postępu, jaki dokonał się w tej dziedzinie w sztuce światowej"**. U nas zaś — dowodem właśnie „Seksolatki" — problematyka erotyczna ciągle jeszcze **„sprowadza się nieodmiennie do tradycyjnych i drobnomieszczańskich ciekawości, czy ktoś z kimś »żyje«, czy też nie, czy to »wypada«, czy nie, czy żyje legalnie, czy na »wiarę«, czy jest na to dość dorosły, czy też nie. Są to pytania, którymi fascynowała się literatura epoki Zapolskiej i stanowisko postępowe obyczajowo polegało wówczas na stwierdzeniu, że człowiek ma prawo czynić, co uważa za stosowne, byleby jego uczynki opromieniało autentyczne uczucie, stanowisko zaś zachowawcze korzyło się przed opinią środowiskową, zazwyczaj kształtowaną przez bigotów"**.

Doświadczenie współczesne, **„które filmowi polskiemu nie przychodzi nawet na myśl"**, polega — zdaniem autora — na czymś innym: **„na konstatacji, że erotyzm jest niezbywalną częścią natury człowieka, a nawet, jak twierdzą niektórzy, jej główną motywacją. Że w erotyzmie manifestuje się najpełniej ludzka wolność (...) Ta wolność wcale nie musi prowadzić do promiennego uwolnienia i uwznioślenia. Może ona również, przeciwnie, wyzwolić siły straszne, tłumione dotychczas i skrywane (...)"**

Toeplitz, przypominając twórczość Witkacego, Zegadłowicza, Nałkowskiej, uważa, że literaturze polskiej nie obce były podobne przemyślenia. **„Niestety jednak film — zwierciadło mentalności urzędowej i potocznej — pokazuje, jakie przestrzenie mamy jeszcze do przebycia, aby zaledwie postawić problematykę erotyzmu w naturze człowieka, nie mówiąc już nawet o rozwiązaniach i odpowiedziach"**.

CO WOLNO FILMOWI?

„Czy wolno filmowi zajmować się każdym tematem w każdy sposób?" — pyta JW, recenzując w TYGODNIKU POWSZECHNYM (nr 33/72) włoski film „Pokusa", który w tonacji komediowej zajmuje się tak żywo dyskutowanym problemem celibatu.

„Są oczywiście tematy — ciągnie JW — **gdzie obowiązywać winna szczególna dyskrecja i takie, wobec których sama myśl ich ujęcia np. komediowego wydaje się profanacją: powiedzmy Powstanie Warszawskie albo — jeszcze ostrzej — kluczowe epizody Nowego Testamentu"**. W pierwszym jednak rzędzie autorowi chodzi o sprawy religii i Kościoła.

„Powiedzieć by można z grubsza — czytamy w dalszym ciągu — **że przedmiotem mniej lub więcej dobrodusznego śmiechu bywał w Kościele od wieków niemal wyłącznie jego aspekt obyczajowy; to chyba objaw zdrowy"**. Rezenzent nie umieszcza jednak filmu Marka Vicario w granicach dobrodusznego śmiechu, bo **„peszą"** go pewne szczegóły (m. in. wprowadzenie do komedii konfesjonału, **„strój duchowny w niewłaściwych kontekstach"**). Ale i nie wciąga „Pokusy" do indeksu »filmorum prohibitorum«.

W konkluzji czytamy: **„Humorystyczny jest fakt, że jedna »Pokusa« reprezentuje na naszych ekranach obfitą twórczość filmową z kręgu tej tematyki; choć z drugiej strony wcale nie wiem, czy gdybyśmy całą tę twórczość poznali, nie mielibyśmy więcej powodów do smutku niż do radości"**.

KAPPA

Do roku 1969, a więc do powstania szwedzkiego filmu reżysera Bo Widerberga „Adalen 31", walkę klasy robotniczej przedstawiano na ogół w konwencji stylistycznej, stanowiącej rozwinięcie włoskiego neorealizmu i weryzmu, wzbogaconego o patos kina radzieckiego. Oglądając poszczególne filmy, czuło się, jak unosi się nad nimi duch Emila Zoli, tego z „Germinalu", opisującego wielki marsz strajkujących. Tę stylistykę ukształtowała historia, stosunki społeczne, dysproporcja między stanem posiadania klasy panującej a klasy robotniczej, mentalność mieszkańców Skandynawii, brak wielkich aglomeracji przemysłowych na skalę Zagłębia Ruhry czy naszego Śląska. Nie istniały tam wreszcie owe przerażające dysproporcje społeczne, funkcjonowała zaś swoista demokracja, możliwa do przyjęcia w dziedzicznej monarchii konstytucyjnej. Historia ruchów proletariackich w Szwecji odnotowuje tylko jedno wydarzenie, w którego finale polała się krew. Było to w roku 1931, w małej miejscowości Adalen. W zbrojnych zajściach zginęło pięciu ludzi. Ich śmierć wywołała oddźwięk w całym kraju, spowodowała strajk powszechny, a w rezultacie — wzmocniła związki zawodowe, utwierdziła demokratyczne tendencje, uczyniła fabrykantów — nie tylko w tym konkretnym wypadku, ale także w przyszłości – bardziej skorymi do pertraktacji.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

WIELKIE MAŁE ADALEN

Europejskie ruchy rewolucyjne miały charakter masowy: z mrocznych nor codziennej egzystencji wychodzili brudni i głodni, by walczyć o prawo do życia. Demonstracje tych mrówek wielkiego przemysłu tłumiono krwawo i bezkompromisowo; próbowano wtłoczyć je z powrotem do ciemnych nor. Lata walki klasy robotniczej, a także lata pisania o niej książek, malowania obrazów i realizowania filmów — stworzyły rodzaj tradycji czy schematu dzieła o proletariacie.

W Szwecji historia ruchów klasowych wyglądała inaczej. Na tę odmienność niebagatelny wpływ miało rozproszenie niewielkiej liczby mieszkańców na stosunkowo dużym obszarze, specyficzna

Film Bo Widerberga jest rekonstrukcją historycznych wydarzeń w Adalen, kroniką ostatnich dni trwającego przez kilka miesięcy strajku portowców, kulminacyjnej demonstracji i wreszcie powrotu do normalnej egzystencji. Bohaterami filmu są członkowie rodziny spokojnego robotnika Haralda Andersona; jego żona, czworo dzieci, a także — inni młodzi mieszkańcy Adalen. Odnajdujemy wśród nich również córkę fabrykanta — Annę. Pragnąc zrealizować film wierny realiom i czasom, Bo Widerberg nie mógł pójść tropem swych poprzedników. Wykluczała to sytuacja panująca wówczas w Adalen, a nie — jak sądzą niektórzy krytycy — chęć reżysera, by zerwać z przyjętymi schematami. Schematy takie bowiem w Szwecji w ogóle nie istniały. I chyba dlatego to, co dla widza z kontynentu jest w „Adalen 31" czymś nowym i dotychczas niespotykanym, dla Szweda stanowi rzecz oczywistą. Wypowiedziane przez panią Anderson zdanie: *„Dopóki jest jeszcze w domu kawałek mydła, zachowamy naszą godność"*, a także finałowa scena mycia okien i pojawienie się za coraz przejrzystszymi szybami uśmiechniętych twarzy osieroconej rodziny, mają sens niemal symboliczny, dla nas — spadkobierców tradycji „Germinala", pokrytego węglowym pyłem i cuchnącego przepoconą odzieżą.

Kronika strajku

Nie jest moim zamiarem umniejszanie wartości utworu Bo Widerberga — przez ukazywanie tych elementów jego filmu, które zostały narzucone przez sam temat. Fakt, że jakieś dzieło wyrosło z rodzimej gleby, nie jest zarzutem; raczej pochwałą autentyzmu, zwłaszcza gdy nie ma on być jedynie wartością samą w sobie, lecz stanowić materiał podlegający artystycznemu przetworzeniu. A tak właśnie jest w przypadku filmu Widerberga. Toteż nie tylko w warstwie moralnej czy intelektualnej szukać należy pozytywów, lecz w równej mierze w warstwie formalnej, w konstrukcji dramaturgicznej, nierozerwalnie związanej z wizją plastyczną.

Bo Widerberg zbudował „Adalen 31" zgodnie z estetyką impresjonizmu. Nie przypadkiem w filmie wielokrotnie wypowiadane jest nazwisko Augusta Renoira, jednego z tych, którzy „rozbili" kolor na barwy dopełniające, którzy uważali, że poznanie rzeczywistości konkretyzuje się w przeżyciu jednostki. Nie przypadkiem młody Kjell Anderson, kiedy dowiaduje się, że Anna przerwała ciążę, rzuca jej ojcu w twarz tylko dwa słowa: *„August Renoir"* — słowa, których prawidłowej wymowy nauczył się od matki Anny. Śmierć ojca, przerwana ciąża Anny, dni potęgującego się głodu, widok krwi, strzały karabinów i puszczane z lusterek „zajączki", mające oślepić stojących na straży żołnierzy — są to właśnie owe barwy dopełniające się nawzajem, składające się w sumie na koloryt przeżytej przez Kjella rzeczywistości.

Tak zbudowany jest cały film: nikt nie wygłasza w nim swych racji wprost, nic nie jest albo czarne, albo białe. Racje walczących stron wynikają z drobnych zachowań, moralnych postaw bohaterów, a w odniesieniu do najmłodszych — z ich naturalnej potrzeby normalnego życia. Kiedy jeden z malców łamie nogę, próbując lotu na własnoręcznie wykonanym samolocie, reakcja pierwszego „świadomego" sytuacji, który biegnie na ratunek, zawiera się w zdaniu: „Coś ty zrobił, czy wiesz ile będzie kosztowało leczenie!". Kiedy rankiem rodzina Andersonów wychodzi z domu, a chłopcy wszczynają między sobą niewinną bójkę, ojciec mówi: *„Idźcie spokojnie, w ten sposób będziecie mniej głodni".*

Również sceny erotyczne, traktowane na ogół jako wyraz szwedzkiej swobody obyczajowej, jako elementy sztucznie wmontowane, nie pasujące do wzniosłego proletariackiego tematu, są tymi dopełniającymi barwami, bez których obraz nie byłby pełny, tym bardziej, że scenarzysta i reżyser filmu traktuje je jako jeszcze jeden objaw pragnienia życia przez człowieka.

Człowiek! Tak, właśnie poszczególni ludzie są bohaterami filmu „Adalen 31", ludzie, którzy stali się ofiarami i sukcesorami brzemiennych w skutki wydarzeń roku 1931. Żyjący w swych czystych domach, wśród zrudziałej zieleni oświetlanej rozproszonymi promieniami słońca, idący naprzód — nie w spontanicznych zrywach, lecz spokojnym, konsekwentnym krokiem. Im, mieszkańcom wielkiego małego Adalen, a nie konkretnej historii, dedykował Bo Widerberg swój film. I może dlatego, chociaż dotyczy on czasu minionego, ma wiele analogii z naszą współczesnością.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Adalen 31" (Szwecja), reż. Bo Widerberg

Młodzieżowy bunt

Kiedy oni kucają to on stoi

Najgorzej na świecie jest takim buntownikom, którzy z jednej strony widzą ten fałsz, tę obłudę, to bezsensowne uganianie się za forsą czy zaszczytami, no i w związku z tym stają okoniem, wypinają się, albo — tak jak bohater filmu „Łatwa droga" — po prostu nie kucają, choć inni robią to nagminnie. Psują zabawę, niemniej są wyrazicielami postawy nieprzejednanej, ze wszech miar zasługującej na szacunek. Zdają się mówić: „Kucajcie sobie do woli. Tak kucajcie, jak wam zagrają. A ja nie kucnę i już, bo jestem ponad wszelkim kucaniem". I tu odpowiednio argumentują, przywołując na świadków kontekst społeczny, polityczny, moralny, a nawet erotyczny.

Z drugiej jednak strony ciągnie ich do tego bagna znieczulicy, karierowiczostwa i łatwych zarobków. Biedny buntownik zawsze mniej znaczy niż bogaty — powiedzmy to sobie szczerze. Inaczej człowiek buntuje się w przepełnionym zachodnioniemieckim autobusie, a inaczej w sportowym NSU. Coraz więcej buntowników przenika do warstw znacznie bogatszych i tam, w luksusie, uprawia dobrą rozbijacką robotę.

Najczęściej buntownik wkrada się dzięki erotyce, wykorzystując naiwne córki bogatych przemysłowców, którym imponuje, że ktoś w ich towarzystwie tak otwarcie pluje na plutokratów i „cud gospodarczy". No, a kiedy już buntownik zadomowi się na dobre w siedlisku kapitalistów, to wtedy oczywiście widzi, że co nieco w tym establishmencie można udoskonalić. Więc udoskonala, cały czas nie zapominając o swoim dywersanckim pochodzeniu. I zanim się spostrzeże, jego ambicje zawodowe, jego wrodzone zamiłowanie do porządku, jego perspektywa rozwojowa, dostatecznie go rozbrajają — i z sympatycznego w końcu buntownika robi się nowy Wunderkind na starych, nieaktualnych wariackich papierach, rozmnażający dorobek zachodnioniemieckiego kapitału.

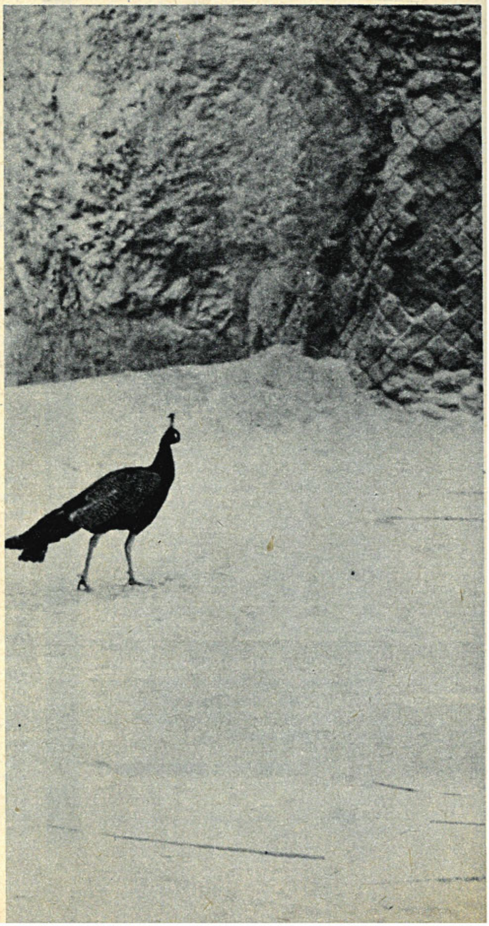
Haro Senft, autor „Łatwej drogi", czołowy reprezentant tzw. młodego filmu zachodnioniemieckiego, co prawda nie stawia przysłowiowej kropki nad „i", dlatego też gorycz łatwych przeobrażeń zastaje bohatera w momencie zwrotnym, kiedy waha się co do kierunku wyboru. Każde kino ambitne, szczególnie młode, programowo niedookreśla postawy moralne, mniemając, że właśnie w tym tkwi siła i prawda. W każdej decyzji ludzkiej to, co dopiero się stanie, bywa najwymowniejszym świadectwem tych zmagań, rozterek i tego całego „schizofrenicznego" stanu zawieszenia.

Otóż wydaje się, że młode, ambitne kino zapomina o jednym podstawowym warunku dojrzałości, a mianowicie o fakcie, iż co by nie powiedzieć o świecie, o mechanizmach nim rządzących, o kobietach, wynalazkach i niepokojach światopoglądowych, musi to być opowieść zaskakująca i zachęcająca do głębszej refleksji. To, że ktoś nie chce kucać, niewątpliwie zastanawia, ale jednocześnie utrudnia nam zrozumienie kucających. Świat w pozycji buntownika zawsze na początku jest gorszy, aby pod koniec stać się zupełnie znośnym. Proste to i w sam raz nieprawdziwe.

JERZY GÓRZAŃSKI

„Łatwa droga" (NRF), reż. Haro Senft

„Pan Wołodyjowski" reż. Jerzego Hoffmana ▲ „Satyricon" reż. Federico Felliniego ▼



FILM JAKO WYCHOWAWCA 5

Alicja Helman, Janina Koblewska, Mikołaj Kozakiewicz, Kazimierz Kutz, Anna Tatarkiewicz, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi i Kazimierz Żygulski — wypowiadali się o wychowawczej roli filmu. Co wynika z opublikowanych głosów?

ZAMIAST KONKLUZJI

Rozpoczynaliśmy serię wypowiedzi o wychowawczej roli filmu nie po to, żeby cokolwiek rozstrzygać, lecz po to, by rozejrzeć się nieco w problematyce, która nie jest zbyt popularna w środowiskach związanych z filmem; częściej bywa dziedziną działań administracyjnych, niż dojrzalszych refleksji.

Na wstępie trzeba przypomnieć pewne zastrzeżenie, które czyniła większość wypowiadających się osób: film jest jednym z wielu instrumentów oddziaływania wychowawczego — obok szkoły, rodziny, organizacji społecznych, grup rówieśniczych i w końcu całej rzeczywistości, w której człowiek żyje. W rodzinie środków masowego przekazu film też stracił sporo ze swej dawnej siły oddziaływania: dynamiczna telewizja wtargnęła w nasze życie i nasz wolny czas. O tym pamiętajmy: nie domagajmy się od kina, jak powiedział jeden z naszych dyskutantów, by przyjęło na siebie odpowiedzialność za cały system wychowawczy.

Drugie, równie oczywiste spostrzeżenie: oddziaływanie bezpośrednie, ostrzejsze, skuteczniejsze ma kino przede wszystkim na widzów niedorosłych. Ich przede wszystkim mają na myśli wszyscy — nawet jeśli tego nie wypowiadają *expressis verbis* — którzy mówią o dobroczynnych czy złowrogich skutkach oglądania filmów. Co nie znaczy, że sprawa redukuje się tylko do problematyki filmu dla dzieci. Jak wiadomo, a FILM pisał o tym nieraz, młodzież stanowi dziś jeśli nie większość, to z pewnością najbardziej dynamiczną część widowni kinowej. Pożyteczne działania wychowawcze w tej dziedzinie mają więc duże znaczenie dla całego społeczeństwa.

Szkoda tylko, że o sferze oddziaływania kina na nie w pełni dojrzałych wiemy stosunkowo niewiele, a nawet pewne podstawowe sprawy rozwiązywane są na zasadzie instynktu. Jakie są typy oddziaływania, jakie reakcje, jakie możliwości i niebezpieczeństwo

— w poszczególnych grupach wieku? Wiemy dość niejasno, że z ową publicznością niedojrzałą trzeba postępować ostrożnie. Ale w jakiej mierze chodzi tu o dzieci, a w jakiej odnosi się to do młodzieży starszej, zbliżającej się do dwudziestego roku życia? A to ona przecież, wiemy o tym, jest najsilniejszą, najaktywniejszą grupą widowni

Inna niejasność. Twierdzi się zawsze — i wypowiadali to również niektórzy nasi dyskutanci — że o wychowawczym wpływie filmu decyduje obraz przedstawionego bohatera. Stało się już nieomal pewnikiem, że jeśli tylko bohater filmu jest szlachetny i postępuje zgodnie z ideałami, które my chcemy społeczeństwu zaszczepić — to już zapewnia filmowi pozytywne oddziaływanie wychowawcze. Czy jest to rzeczywiście tak proste i automatyczne? Któryś z dyskutantów mówił np. o tym, jak nieudolne przedstawienie „dobrego" może skompromitować szlachetny wzór. Ale i sama zasada naśladownictwa wzoru proponowanego przez film nie jest nienaruszalna, a jej działanie z pewnością ograniczone. „Jest to skuteczny środek oddziaływania, szczególnie na młodzież lub na grupy ludzkie charakteryzujące się zespołem cech noszących w psychologii osobowości miano niedojrzałości emocjonalnej" — pisze o mechaniźmie naśladownictwa Tomasz Kocowski, w niedawno wydanym zbiorze „Socjotechnika, style działania", dając do zrozumienia, że poza młodzieżą i wśród osobników emocjonalnie dojrzałych, to proste równanie, które zawsze układamy, nie ma w istocie zastosowania. Jest więc w tej dziedzinie wiele pytań, które nawet trudno zinwentaryzować.

Tak czy owak podkreślona wszędzie granica między widownią niedorosłą, niedojrzałą — a dojrzałą jest niezmiernie ważna. I w tym sensie ustalenie granicy wieku — owe wzmianki „dozwolony od lat...", które uważamy często za rzecz administracyjną i przebrzmiałą — jest ogromnie ważne. Ale czy kryteria są aktualne, obiektywne czy też przebrzmiałe, jak chce tego Mikołaj Kozakiewicz? Spytajmy inaczej: czy osobom, które rozstrzygają, dano do ręki precyzyjniejsze instrumenty oceny tego, co może być szkodliwe lub dobroczynne dla dzieci w poszczególnych przedziałach wieku?

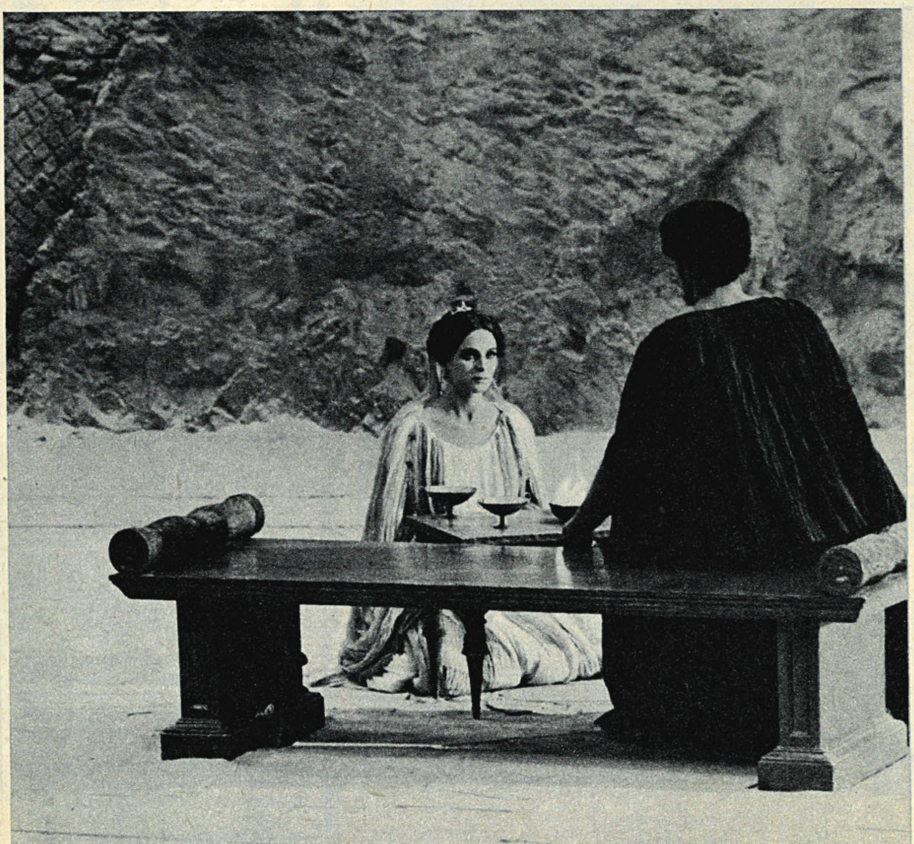
Ustalenie oraz dobre funkcjonowanie bariery oddzielającej niedojrzałych od dojrzałych ma znaczenie nie tylko dla dzieci, ale — paradoksalnie — i dla dorosłych. Jeżeli bowiem ta segregacja widowni jest precyzyjna, można przedstawiać dorosłym bez obawy o zrujnowanie ducha, to co się im należy: to znaczy sztukę dla nich, wyrażającą prawdy nie uproszczone, nie złagodzone, nieeufemistyczne. Ale tu zaczyna się inna strefa oddziaływania filmu na społeczeństwo, wpływu już nie bezpośredniego, tak jak w wypadku młodych, lecz bardziej skomplikowanego, zresztą również nie zbadanego. Chodzi po prostu o oddziaływanie dojrzałej sztuki, o jej funkcjonowanie w społeczeństwie, o jej wpływ pośredni na osobowość ludzką: przez poszerzenie się świadomości, wzbogacanie skali ludzkich doświadczeń, intensyfikowanie przeżyć; o rolę sztuki jako inicjatora procesów myślowych, jako tworu, który bezustannie towarzyszy człowiekowi, przedstawiając mu jego własną osobowość, jego bliskich, społeczeństwa.

To chyba mieli na myśli uczestniczący w dyskusji twórcy filmowi, kiedy z takim naciskiem mówili o niebezpieczeństwie uczynienia ze sztuki filmowej strawy dla maluczkich, dla niedojrzałych emocjonalnie, że powtórzę określenie socjotechniki. Jeśli film aspiruje do rangi sztuki, ma obowiązek przedstawiać świat w takich kształtach, jak widzi go odpowiedzialny artysta. W ciągu wielu wieków zdarzały się spory między wychowawcami — jakąkolwiek doktrynę reprezentowali — i sztuką: zawsze bowiem dojrzała kultura wybiegała poza doraźne nawyki i metody. W ogromnej większości wypadków historia przyznawała rację raczej sztuce.

Ta kontradykcja nie jest dziś nieunikniona. Z jednej strony istnieć powinien system oparty na naukowych badaniach, chroniący niedojrzałych przed deformacjami, lansujący z naciskiem te elementy, które w momencie dojrzewania są szczególnie cenne. A z drugiej strony, wobec pozostałej publiczności, istnieje ta inna, szersza pedagogika, która wyrasta z wiekowych doświadczeń sztuki i kultury, która zawiera się w określeniu sztuki humanistycznej.

Jeśli, oczywiście, film jest rzeczywiście sztuką. Bo, przypomnijmy za Alicją Helman, że ma on w sobie zdumiewającą umiejętność imitowania sztuki, udawania dojrzałości i piękna, i szerzenia pod tą pokrywką tandety artystycznej, duchowej, społecznej.

REDAKCJA



plamy na ekranie

KONTESTACJA JAKO TIK

Nasza dystrybucja filmowa, zwłaszcza w zakresie filmów zakwalifikowanych do tzw. wąskiego rozpowszechniania, sprawia wrażenie maszyny zepsutej, zanim jeszcze działać zaczęła. O filmie Bertolucciego „Strategia pająka" słychać już od dawna, zapowiedziały go wszystkie branżowe i reklamowe „kanały", tymczasem na ekranach (kiedy piszę te słowa) jak go nie było, tak nie ma. Nie wiem, kiedy i jak długo był grany głośny film Salvatore Samperiego „Dziękuję, ciociu"; faktem jest, że złapałem go dopiero niedawno w kinie studyjnym „Zbyszek", obok zaś — w drugim kinie studyjnym „Gerard" — wyświetlano akurat awangardowy i trudny obraz „Życie zamku".

Kto widział wcześniej „Pięści w kieszeni" Marco Bellocchio i „Eskalację" Roberto Faenzy, dla tego „Dziękuję, ciociu" nie będzie niczym innym, jak tylko przyczynkiem do „włoskiego nastroju kontestacyjnego" końca lat sześćdziesiątych, który jednakże — kiedy się na rzecz patrzy po latach — jak się wydaje, pozostawił dużo dojrzalsze rzeczy niż np. kontestacja francuska. Cokolwiek by nie powiedzieć o tych filmach — że buńczuczne, że niedojrzałe, że chorobliwe w tonie — trzeba przyznać, że ukazały one trzy newralgiczne kwestie ówczesnej kontestacji. Bunt jako policzek dany społeczeństwu i jego instytucjom; fakt, iż pozorność buntu drąży każdą kontestację; i to, że kontestacja, sprowadzona do konsekwencji ostatecznych, prowadzi nieuchronnie do autodestrukcji. W „Dziękuję, ciociu" bohater — dosłownie! — zakontestował się na śmierć.

Nie ma co rozpisywać się dziś o głównych motywach włoskich filmów tego czasu: o ich specyficznie anty-rodzinnej demonstracji z motywem odrzucenia dziedzictwa fortuny, o prowokacji erotyczno-obyczajowej, o „wietnamizacji" ówczesnego kina itp. Warto jednak zwrócić uwagę, że wszędzie tam na usługach tezy ogólnej staje motyw psychopatologii bohatera, co oczywiście znakomicie autorom ułatwia sprawę, gdyż psychopata „może wszystko". Są wprawdzie różnice: u Bellocchio bohater przeżywa swoją chorobę jako bunt, a u Samperiego — przeżywa bunt jako chorobę; ale w gruncie rzeczy są to stwierdzenia werbalne, które do niczego nie prowadzą. Wszędzie ta psychokontestacja ma być niby zaczynem „politycznej dyskusji"; tak zresztą deklarowali to autorzy, ale już po kilku latach te wszystkie „dodatkowe podteksty" zwietrzały. Ujawniła się cała kalkulacyjność przedsięwzięcia.

Pozostało to, co jest wieczne w twórczości młodych: uraz wobec kompromisu, wobec ludzi typu adaptacyjnego, wobec pozorów i kultury traktowanej jako forma, wobec komiksowej wizji świata. Pozostała małpia złośliwość wobec mieszczanina, a forma — niespodzianie, zupełnie niespodzianie! — nabrała wymiaru ekspresjonistycznego. No i dramat, jeśli ktoś jest na tyle wrażliwy, iż dostrzega tragedię w tym, że kiedy brakuje żetonów do gry ze światem, pozostaje już tylko eutanazja.

KRZYSZTOF MĘTRAK

1 *Kulisy wyborów*
Robert Redford

Mówi

Michelangelo Antonioni

– *Film będzie nosił tytuł „Chung-Kuo", czyli po prostu „Chiny"* – mówi Antonioni, zajęty akurat montażem materiału dokumentalnego, który przed kilku tygodniami przywiózł z Chińskiej Republiki Ludowej. – *Ukończę go we wrześniu, włoska telewizja nada go w październiku, a następnie wejdzie do kinowej dystrybucji jako samodzielny, pełnometrażowy program.*

Nie jest to film o Chinach – mój pobyt trwał za krótko, by zrealizować tak poważne zadanie. Nakręciłem raczej film o Chińczykach. W Chinach interesowało mnie wszystko, ale z tego, co zdołałem zobaczyć, najciekawsi byli ludzie. Gdy w czasie długich rozmów z Chińczykami pytałem, co – ich zdaniem – najlepiej symbolizuje obecne Chiny; odpowiadali z reguły: Człowiek. Pozostałem więc przy ludziach i wszystkich przejawach ich życia codziennego. Zwiedzałem nie tylko miasta, ale także prowincję chińską, która nie różni się znów tak bardzo od naszej Emilii czy Lombardii. Na wsi pola są nawodnione i wykorzystane pod uprawę do ostatniego metra kwadratowego. Prowincjonalne miasta przypominają niekiedy rzymskie peryferie.

Nie interesowały mnie problemy polityczne, a w każdym razie w stopniu nie większym niż interesują one na co dzień każdego z nas. Nie pozwolono mi odwiedzić pewnych miejsc, ale szybko zorientowałem się, że nie chodzi tu o względy polityczne, lecz wyłącznie praktyczne, porządkowe: hotele miały niski standard, ulic jeszcze nie wyasfaltowano; gospodarze chcieli po prostu zaprezentować się z jak najlepszej strony.

Ludzie, których spotyka się na ulicach, są dla Europejczyka podobni do siebie, jak dwie krople wody. Jeżdżą na rowerach, pełno ich w autobusach i ciężarówkach. W samochodach osobowych widać tylko cudzoziemców. Gdy Chińczycy zauważą zbliżający się samochód, biją brawo. Nie wiem, czy im tak kazano czy nie, ale oklaski te przełamują zawsze pierwsze lody. Kręciłem wprawdzie we wnętrzach kilku domów prywatnych, jednak nawiązanie bezpośredniego kontaktu okazało się prawie niemożliwe. Nie tylko język, ale gesty i reakcje są tak różne od naszych, że trudno je zrozumieć. Dlatego powstrzymuję się od wszelkich pochopnych sądów i ocen. Ogólne wrażenie jest, mimo wszystko, pozytywne. Dam tylko jeden przykład: w Chinach nie ma złodziei. Cokolwiek zostawicie, choćby na środku ulicy, możecie być pewni, że jutro znajdziecie na tym samym miejscu. Co prawda wskutek tego trudno czasem uwolnić się od przedmiotów, których próbujecie się pozbyć.

Premiery...

„Księżyc i młot kowalski"

Philip Trevelyan jest synem wybitnego angielskiego malarza i filmowca. W swym debiutanckim filmie „Księżyc i młot kowalski", zrealizowanym na taśmie 16 mm i „na szczęście wprowadzonym do szerokiego rozpowszechniania" — jak pisze „Monthly Film Bulletin" — ukazuje życie pewnej autentycznej angielskiej rodziny, złożonej z ojca, dwóch synów i dwóch córek. Nazywają się Page'owie, mieszkają w lasach hrabstwa Sussex i zarabiają na życie reperacjami starych maszyn parowych, traktorów, instrumentów muzycznych.

Trevelyan stara się być możliwie obiektywny: rezygnuje z pomocy wszechwiedzącego komentatora i pozwala mówić wyłącznie swoim bohaterom. Page'owie opowiadają o sobie, swych zwierzętach i jedynym, ich zdaniem, ratunku dla Anglii, którym ma być powrót do epoki pary. Można ich wyśmiać, ale jednocześnie nie sposób uszanować ich przekonania, że cywilizacja i gwałtowny postęp techniczny hamują harmonijny rozwój ludzkości.

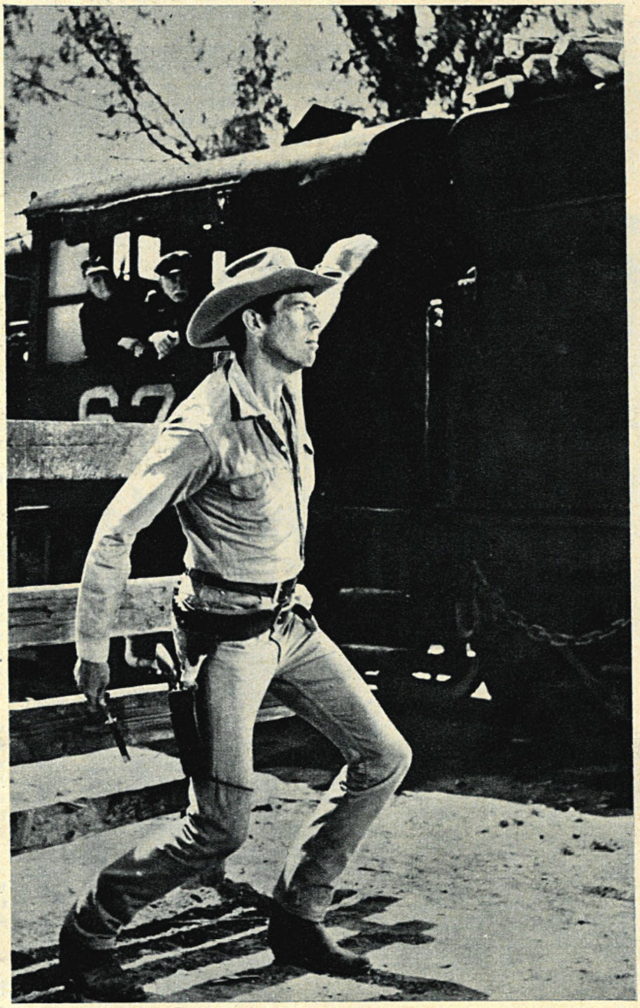
„Jeżeli Page'owie zdobywają w końcu szacunek widzów — pisze brytyjski krytyk Nigel Andrews — jest to zasługą ostatnich sekwencji, kiedy samochód z parowym silnikiem, wyremontowany przez Page'ów, wjeżdża na zatłoczone ulice miasta Horsham. Jest to pierwszy kontakt tej rodziny z dzisiejszym światem. Ale, jak świadczy o tym uszczęśliwiony uśmiech starego Page'a, ta konfrontacja jest raczej triumfem niż zakłopotaniem".

„Trzcinowy las"

Na ekranach kin radzieckich pojawił się łotewski film „Trzcinowy las" (zdjęcie 3) w reżyserii Eryka Lacisa, według scenariusza popularnego pisarza Egona Livsa, specjalizującego się w tematyce morskiej.

Step, młody rybak, jedyny z czteroosobowej załogi, uszedł z życiem po rozbiciu się rybackiego kutra na pełnym morzu. Katastrofa wstrząsnęła do głębi bohaterem: nie może zapomnieć tragedii trzech towarzyszy, przeraża go okrucieństwo morskiego żywiołu, lęka się nowych wypraw. Rodzinom tragicznie zmarłych Step nie mówi pełnej prawdy o rzeczywistym przebiegu wypadków na morzu; zataja szczegóły, które mogły przynieść ujmę ich pamięci. Natomiast władzom składa rzetelne sprawozdanie. Rozbieżności w relacjach budzą jednak nieufność. Bohater nie uzyskuje zezwolenia na kolejny rejs.

Krytyka z dużą rezerwą odniosła się do filmu. Perypetie bohatera uważa się za nazbyt melodramatyczne. Uznanie budzi natomiast autentyzm realiów i umiejętne ukazanie więzi łączącej ludzi z żywiołem morskim, z którym żyli się od dzieciństwa.



2 *Europejski western*
James Coburn

Na planie

Mosfilm

Reżyser Gieorgij Natanson („Pani ambasador") zakończył realizację filmu „Drugiego nie będzie", który — poprzez biografie kilkunastu bohaterów, absolwentów tej samej szkoły — ukazuje kilkadziesiąt lat historii państwa radzieckiego, od wojny domowej po czasy najnowsze. Bohaterowie filmu, ludzie różnych zawodów, rozmaitych środowisk, snują na ekranie opowieść o swych drogach życiowych, splecionych nierozerwalnie z dramatycznymi losami narodu. Wśród wykonawców głównych ról jest wielu znanych aktorów, m. in. Olga Jakowlewa, Michaił Janszin, Wiera Spierantowa, Oleg Jefremow, Wiera Wasiliewa, Aleksander Lazariew.

Do czasów ostatniej wojny sięga film „Piotr Riabinkin", oparty na powieści Wadima Kożewnikowa. Reżyseruje Damir Wiaticz-Biereżnych. Korzystając z kronikalnych zapisów, obaj autorzy ukazują, jak w przełomowych momentach kampanii wschodniej rodziło się poświęcenie i bohaterstwo obrońców radzieckiej ojczyzny. Rolę tytułową gra Władimir Spiridonow, jego żoną jest Olga Szosznikowa. „Towarzysz generał" w reżyserii Teodora Wulfowicza (scenarzysta Ewgienij Gabriłowicz) to kolejny film poświęcony drugiej wojnie światowej, widzianej jednak tym razem od strony sztabów, gdzie wytyczano taktyczne plany zwycięskich operacji. Akcja toczy się na południowym odcinku frontu radziecko-niemieckiego podczas jednej z decydujących bitew pancernych.

Synowie znanego pisarza i scenarzysty, Siergieja Michałkowa, przy-

gotowują w Mosfilmie nowe pozycje. Andriej Michałkow-Kończałowski („Pierwszy nauczyciel", „Wujaszek Wania") pracuje nad filmem „Opowieść o zakochanych", w którym pragnie zawrzeć w lirycznej formie historię wielkiego uczucia dwojga młodych. Zaś jego młodszy brat, Nikita Michałkow, znany dotąd jako aktor, debiutuje z drugiej strony kamery jako realizator filmu „Swoi wśród obcych, obcy wśród swoich". Scenariusz napisał reżyser wspólnie z Eduardem Wołodarskim.

A oto pokrótce o kilku innych pozycjach znajdujących się w realizacji. Młodzi reżyserzy Władimir Łanski i Wasilij Szamszurin kontynuują zdjęcia do filmu „Pas startowy" — o tematyce lotniczej; „Człowiek w cywilu" to film Wasilija Żurawlewa, poświęcony działalności radzieckiej służby wywiadowczej w przedwojennych Niemczech hitlerowskich; wreszcie „Czipollino" to film przeznaczony dla młodszej widowni, oparty na bajce włoskiego pisarza Gianni Rodari, w reżyserii Tamary Lisician.

Kto, co, gdzie?

RZYM. Roman Polański realizuje groteskę na tematy seksualne, zatytułowaną „Co?". W rolach głównych: Marcello Mastroianni i Sidney Rome.

MONACHIUM. Rainer Werner Fassbinder przygotowuje pięcioodcinkowy film z życia przeciętnej zachodnioniemieckiej rodziny. Tytuł: „Osiem godzin nie czyni dnia". W rolach głównych: Luise Ullrich i Werner Finck.

PARYŻ. Kolejnym filmem Claude Sauteta („Okruchy życia") będzie „François Vincent i inni". Scenariusz przygotowuje, według własnej powieści, Claude Neron.

RZYM. Sergio Leone rozpoczął zdjęcia do westernu, który będzie nosił tytuł „Mesa". W filmie wystąpią: Rod Steiger i James Coburn (zdjęcie 2).

HOLLYWOOD. Ida Lupino, która po dłuższej przerwie zagrała niedawno w filmie Sama Peckinpaha „Junior Bonner", objęła jedną z głównych ról w melodramacie „Mia". Jej partnerami będą: Glenn Ford i Rita Hayworth (zdjęcie 3).

TOKIO. „Gang" to tytuł filmu Kena Takakury, który powstaje we współprodukcji japońsko-francuskiej. Akcja rozgrywa się w Marsylii, Casablance i Tokio. W roli głównej wystąpi Lino Ventura.

PRAGA. Františck Papoušek ukończył film dokumentalny „Arena światowego sportu", zrealizowany z okazji monachijskiej Olimpiady.

NOWY JORK. Michael Ritchie ukończył film „Kandydat", w którym ukazane zostały kulisy wyborów na prezydenta USA. W roli głównej wystąpił Robert Redford (zdjęcie 1).

Kronika

Film o Olimpiadzie

Podczas trwających zmagań olimpijskich w Monachium pracują nieprzerwanie nie tylko kamery telewizyjne. Podobnie jak na poprzednich igrzyskach, także i teraz powstaje pełnometrażowy film „Olimpiada — Monachium 1972", realizowany przez dziewięciu słynnych reżyserów. Skład ekipy ulegał na przestrzeni ostatnich kilku miesięcy wielu zmianom, gdyż nie wszyscy zaproszeni twórcy mogli przybyć do Monachium ze względu na swe zobowiązania produkcyjne. Film o tegorocznej Olimpiadzie kręcą ostatecznie: Miloš Forman (Czechosłowacja), Kon Ichikawa (Japonia), Claude Lelouch (Francja), Jurij Ozierow (ZSRR), Arthur Penn (Stany Zjednoczone), Michael Pfleghaar (NRF), John Schlesinger (Wielka Brytania), Ousmane Sembene (Senegal) i Mai Zetterling (Szwecja).

Nagrody w Locarno

Na tegorocznym festiwalu w Locarno film angielski „Ponure chwile" Mike Leigha zdobył główną nagrodę — Złotego Lamparta. Srebrnego Lamparta przyznano Węgrowi Peterowi Bacsó za film „Czas teraźniejszy", a Brązowego Lamparta — Hindusowi Pattabni Ram Reddy za „Samskarę". Specjalną nagrodę za kreację aktorską zdobyła Sandy Ratcliff — za rolę w filmie „Życie w rodzinie" Kena Loacha (Anglia).

Opozycyjny festiwal

Grupa postępowych reżyserów włoskich, która od ubiegłego roku bojkotuje festiwal wenecki, postanowiła zorganizować własną niezależną imprezę. W czasie trwania oficjalnego festiwalu wyświetlać się będzie w tym roku na ekranie weneckiego kina „Santa Margherita" następujące filmy: „Ostatnie tango w Paryżu" Bernardo Bertolucciego, „Corpo d'amore" Fabio Carpiego, „Naukowa gra w karty" Luigi Comenciniego, „Suka" Marco Ferreri, „M.S." Francesco Masellego, „Treviso — Torino" Ettore Scoli, „Opowieści kanterberyjskie" Pier Paolo Pasoliniego i „Daniela" Ennio di Conciniego.

Realizatorzy zlekceważyli sprzeciw producentów wymienionych filmów, którzy zabronili pokazów w zapowiedzianym przez opozycjonistów Tygodniu Demokratycznego Kina. Z kolei twórcy ostrzegli producentów, że bez ich zgody nie mogą zgłosić tych filmów do udziału w konkurencji oficjalnej.

Stanowisko opozycjonistów jest nie tylko protestem przeciwko osobie Gian Luigi Rondiego, który drugi rok z rzędu sprawuje funkcje dyrektora festiwalu. Chodzi przede wszystkim o reformę przestarzałego regulaminu festiwalowego, pochodzącego z 1938 roku, który odbiera środowiskom twórczym jakikolwiek wpływ na organizacyjne i programowe kształtowanie imprezy. Najbliższa przyszłość pokaże, jaki będzie wynik konfliktu.

3 *Łzawy melodramat*
Rita Hayworth (pierwsza z lewej)

4 *Śpiewająca Dulcynea*
Sophia Loren

5 *Ludzie morza*
„Trzcinowy las"

Ciekawostki

Erich Segal w Monachium

Erich Segal, autor bestsellera „Love Story", który sfilmował Arthur Hiller, uprawia z zamiłowaniem biegi długie. Jedna z amerykańskich stacji telewizyjnych zaangażowała go więc jako komentatora olimpijskich konkurencji: biegów na 5 i 10 kilometrów oraz maratonu.

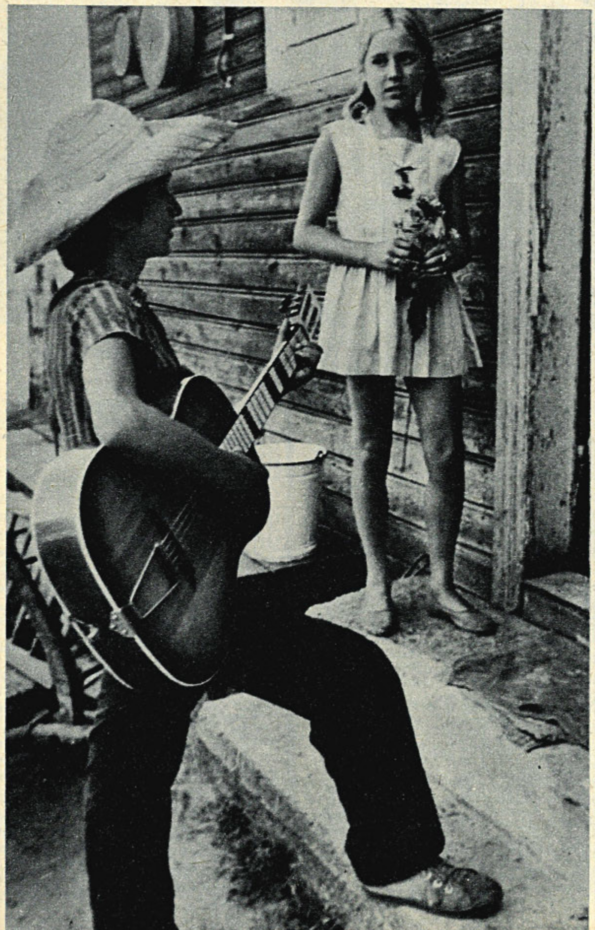
„Don Kichot" po raz piętnasty

Najnowszy film Arthura Hillera „Człowiek z La Manchy" jest piętnastą adaptacją nieśmiertelnego arcydzieła Cervantesa „Don Kichot". Jak wiadomo, w rolach głównych występują: Peter O'Toole (Don Kichot) i Sophia Loren (Dulcynea — zdjęcie 4). Najgłośniejszymi poprzednikami O'Toole'a byli dwaj Rosjanie: Fiodor Szalapin, który zagrał u Georga W. Pabsta w 1933 roku, i Nikołaj Czerkasow, odtwórca roli tytułowej w „Don Kichocie" Grigorija Kozincewa (1957). W latach pięćdziesiątych pojawił się także włoski „Don Kichot", którego twórcą był Ugo Fregonese.

Scena zbiorowa

NA GRANICY ŚWIATA DZIECI I

Grażyna Michalska i Bogdan Izdebski



Ktoś powiedział, że kształt filmu zależy w dużej mierze od scenerii, w jakiej był kręcony. Janusz Nasfeter realizuje swój najnowszy film w okolicach Augustowa. Na mieszkańcu dużego miasta Pojezierze Augustowskie robi wrażenie krainy z baśni: jeziora, lasy, pustkowia, gdzieniegdzie stara architektura wiejska. W dodatku mikroklimat: w całej Polsce deszcze, zimne wiatry, a tu świeci słońce.

Teren, wybrany przez reżysera do zdjęć plenerowych, jest jakby kwintesencją Suwalszczyzny. Trzeba najpierw jechać kilka kilometrów autostradą z Augustowa do Suwałk, potem skręcić w boczną szosę, potem jeszcze w leśną drogę — krętą, wąską, wyboistą. I gdzieś pośrodku lasu nieoczekiwanie otwiera się polana ze stojącymi na niej domami. Na skraju tej mikroskopijnej osady rybakówka — piętrowy domek ze sczerniałego drzewa, o dwuspadowym dachu, z bielonymi ramami okiennymi. Pośrodku podwórza studnia, dalej szopa otoczona malowniczo sągami drewna; całe obejście ogrodzone dłużycami, niby osada pionierów w filmach Johna Forda. Tuż za ogrodzeniem — las, obok jezioro. Prawdziwa osada z bajki!

Po rozmowie ze scenografem filmu okazuje się, że ten skrawek ziemi został jednak lekko podretuszowany. Przed przybyciem filmowców nie było tu ogrodzenia, nie było sągów drzewa ani bielonych ram. Wszystko to jest dziełem scenografa i ekipy. Tak więc baśniowość czy może stylizacja tego miejsca stanowi widocznie część koncepcji filmu.

A przecież „Motyle" nie są utworem baśniowym; to raczej film psychologiczny o dzieciach. Janusz Nasfeter — współautor scenariusza wraz ze swą żoną — opowiada historię pierwszej miłości i zarazem pierwszego zawodu miłosnego dwunastoletniego chłopca, który w czasie ferii wyjeżdża na wieś do rodziny. Tu poznaje rówieśniczkę, przebywającą na wakacjach. Dziewczynka roztacza wokół siebie atmosferę niezwykłości; chłopiec jest nią zafascynowany. Udaje mu się z pewnym trudem nawiązać z nią znajomość, zyskać jej przyjaźń, zaufanie. Spotykają się codziennie — aż do chwili, gdy w okolicy pojawia się inny chłopiec z miasta, zamożniejszy i przystojniejszy. Nasz bohater, nagle opuszczony, przeżywa wstrząs; podejmuje szereg

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „MOTYLE"

desperackich kroków, które nieomal kończą się katastrofą.

Od czasu filmu „Abel, mój brat", twórczość Nasfetera wyszła poza sferę dziecięcych „małych dramatów"; stała się poważniejsza, chciałoby się powiedzieć: bardziej tragiczna. Zdaje się, że „Motyle" otrą się także z bliska o tragedię. Ale to jeszcze niewiele wyjaśnia. W jakim tonie będzie utrzymany ten film? Czy będzie bliższy realizmowi psychologicznemu, czy też — przeciwnie — poezji wczesnych filmów Nasfetera?

Może te pytania wyjaśnią się same, w trakcie obserwacji pra-

DOROSŁYCH

cy reżysera na planie. Patrzę więc. Mam zresztą szczęście, gdyż trwają akurat zdjęcia do sceny, stanowiącej chyba moment kulminacyjny filmu. Bohater mimowolnie prowokuje konfrontację między rywalem a swymi kuzynami. Scenę otwiera rozmowa, która następnie przeradza się w bójkę. Padają słowa ostre, obelżywe. Występuje tu siedmioro młodocianych odtwórców. Scena jest dramatyczna, ostra; każda z postaci ma tu swój moment popisowy.

Oglądam kolejne próby, przymiarki, duble. Trzeba przyznać, że widowisko jest fascynujące. Przede wszystkim dlatego, że znakomici są młodociani wykonawcy. Rzadko widuje się na planie aktorów tak zdyscyplinowanych, pełnych poświęcenia, poczucia obowiązku. A przy tym każdy z nich reprezentuje odmienną indywidualność. Bogdan (Bogdan Izdebski), najstarszy z całej grupy przypomina chwilami Johna Wayne; reprezentuje podobny typ psychofizyczny, ma podobne ciężkie spojrzenie spod z lekka nawisłych powiek. Alek, ów szczęśliwy rywal z miasta (Piotr Szczerkowski), ma z kolei specyficzny dar natychmiastowego pozyskiwania sympatii otoczenia. Podobnie rzecz ma się z obydwoma dziewczynkami, czy z trójką pozostałych chłopców: każde z nich ma ukształtowany charakter. Ci nieletni aktorzy potrafią w razie potrzeby dać z siebie wszystko. Widziałem kilkakrotnie powtarzaną scenę bójki między Bogdanem a Alkiem: była zawsze pełna impetu, gwałtowności, inwencji, a zarazem pozbawiona sztuczności. Podobne sceny w wykonaniu dorosłych aktorów wypadają w polskich filmach o dwie klasy gorzej.

Jak to się dzieje, że Nasfeter uzyskuje w pracy z młodocianymi aktorami tak dobre rezultaty? Najciekawsze są chyba próby scen dialogowych. Trzeba doprowadzić do tego, by w ustach dziecięcych odtwórców dialogi zabrzmiały naturalnie. Wstępne szlifowanie trwa długo; aktor próbuje różnych intonacji, reżyser zmienia stopniowo tekst, proponuje kolejne wersje. Te próby mają pewien ukryty sens: chodzi o to, by aktor wyczuł i pojął „wewnętrzny", utajony sens kwestii. Gdy po kilkunastominutowej przerwie wraca na plan, mówi już wyćwiczony tekst jak swój własny. Brzmi to może paradoksalnie — ale można chyba powiedzieć, że nauczył się naturalności.

Wygląda więc na to, że reżyser troszczy się przede wszystkim o naturalność, psychologiczną prawdę, realizm. A przecież w niektórych scenach, czy sytuacjach czuje się stylizację. Choćby w kostiumach, charakteryzacji niektórych postaci, nawet w ustawieniu ról. Czy między tymi dwoma tendencjami nie ma sprzeczności? W czasie rozmowy z reżyserem nawiązuję do tego tematu.

— *Zapewne, jest w mym filmie jakaś świadoma stylizacja* — odpowiada Janusz Nasfeter — *Bierze się to chyba stąd, że nie jestem zwolennikiem „cinéma-vérité" i tych odmian realizmu, które wiążą się z tą szkołą. Uważam, że elementy rzeczywistości należy poddawać selekcji. Staram się pokazywać to, co istotne, co kryje w sobie głębszy sens. W efekcie — otrzymuję na ekranie nie tyle obraz, ile raczej wyraz prawdy.*

Ma to zresztą znaczenie praktyczne. Właśnie dzięki stylizacji postaci i scenerii udaje mi się czasem uzyskać w filmie pewien specyficzny klimat — czy ja wiem? — niezwykłości, dziwności, który z kolei nadaje tematowi, fabule większy zasięg. Po prostu w pewnym momencie zaczyna się zacierać granica między światem dzieci a dorosłych. Pokazuję na ekranie tragedie dziecięce, które stają się jak gdyby zapowiedzią tragedii ludzi dorosłych, tragedii „w ogóle".

— Dlaczego więc powraca pan tak chętnie do filmów dziecięcych? Czy dlatego, że z aktorami dziecięcymi lepiej się pracuje?

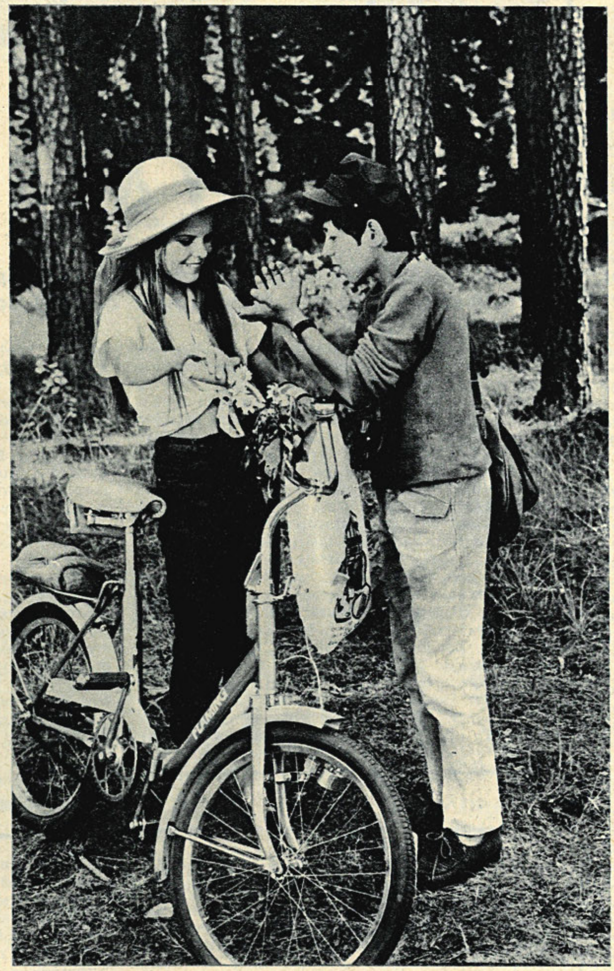
— *Jest to zapewne jedna z przyczyn. Dzieci traktują swą pracę poważniej niż niejeden aktor zawodowy. Ale, oczywiście, są powody inne, poważniejsze. W filmach takich, jak „Motyle" czy „Abel, twój brat" — bez względu na ich podteksty psychologiczne, moralne — sferą podstawową, „wyjściową" jest jednak świat przeżyć dziecięcych. To on jest przedmiotem analizy, w nim szukamy ogólniejszych prawd o człowieku. Otóż świat ten jest mi bardzo bliski. Może dlatego, że jest jeszcze nieukształtowany, nieokrzepły; że nie ma w nim jeszcze świadomych dążeń, ambicji, a są przede wszystkim niesprecyzowane marzenia, nadzieje; że tak wiele w nim naiwności, świeżości. Interesują mnie konflikty, które przeżywają dzieci, ich pasowanie się z przeciwnościami, które dla człowieka dorosłego nie stanowiłyby zbyt wielkiego problemu. W tym świecie łatwiej o radości — ale łatwiej też o cierpienia, krzywdy.*

Czy istnieje jakaś szansa zapobieżenia tym krzywdom? Zawsze mam nadzieję, że tak; że do dzieci łatwiej trafia film o ich rówieśnikach niż o dorosłych. Przedstawiając im widowisko o charakterze moralitetu, możemy w jakimś stopniu oddziałać na ich losy.

★

Pisano już wiele o oddziaływaniu filmu na dzieci. Miałem jednak okazję przekonać się na własne oczy, że dzieci potrafią także oddziaływać na film. Byłem dwa dni na planie „Motyli". Może to przypadek — ale przez cały czas nie usłyszałem ani razu, by ktoś z ekipy zaklął lub opowiadał pieprzne historyjki (zjawisko, jak wiadomo, raczej częste na planie). Cała ekipa — począwszy od reżysera po elektryków i oświetlaczy — otaczała dzieci życzliwością i opieką; dzieci z kolei traktowały filmowców jak swych opiekunów. Gdybyż ten kojący wpływ dzieci na naszą kinematografię był trwalszy! Ale może jest to tylko możliwe w tej baśniowej krainie, wśród łąk, lasów i jezior?

JAN OLSZEWSKI



Bożena Fedorczyk i Roman Mosior

czytaliśmy

AKTOR – ISTOTA CIEKAWA

Oskar Sobański, dziennikarz filmowy i publicysta, pokusił się o rzecz trudną: napisał książkę zawierającą charakterystyki czterdziestu najbardziej aktualnie znanych aktorów filmowych świata, rekrutujących się z różnych pokoleń aktorskich. Stąd tytuł: „Aktorzy dawni, aktorzy nowi".

Michel Piccoli, aktor grywający przez dłuższy czas role drugoplanowe, jest dziś aktorem „dawnym" a zarazem nowym: odkryty przez Buñuela zaledwie przed kilku laty, cieszy się dziś światową sławą. Znakomity Toshiro Mifune grywa już od 25 lat i jest wciąż aktorem „nowym". A znów młodziutka Claude Jade („Skradzione pocałunki") jest istotnie „nową" twarzą filmu francuskiego. Autor nie stworzył bynajmniej kompendium, zawierającego nazwiska aktorów istotnie dawnych ani wyłącznie nowych. Jest to bowiem już czwarty z kolei tom z serii, prezentującej czołowych aktorów kina światowego, wydawany od lat dziesięciu przez WAiF.

Nasuwa się jednak pytanie: według jakich kryteriów dokonywał autor wyboru nazwisk? Jaka idea przyświeca owej selekcji? Otóż jest to chyba próba dokonania charakterystyki socjologicznej aktorstwa filmowego. Jak zostali aktorami, jakie mieli kwalifikacje i predyspozycje zawodowe, z jakiej grupy społecznej się wywodzą, w jaki sposób rozwijał się ich talent, jaki rodzaj gry uprawiają, jak współpracują z reżyserem itd. Na żadne z tych pytań nie ma reguły ani prawidłowości. Np. charakterystykę Claude Jade autor rozpoczyna słowami: „Trudno zrozumieć powody, dla których właśnie (...) stała się w 1970 roku najmodniejszą francuską młodą aktorką, dlaczego właśnie jej sprzyjała szansa, na którą bezskutecznie oczekują latami koleżanki, nie ustępujące jej ani talentem, ani urodą". Podobne dygresje i znaki zapytania, na które może odpowiedzieć jedynie psychologia wspólnie z socjologią, stawia Sobański pod nazwiskiem każdej z opisywanych przez siebie postaci. Wprawdzie drogi każdego z aktorów do sławy były różne, często zaskakujące (np. Ałła Demidowa jest docentem nauk ekonomicznych, a Zoltan Latinovits ma dyplom inżyniera-architekta) — to jednak dadzą się z owych czterdziestu nadzwyczaj ciekawych charakterystyk wyprowadzić określone prawidłowości.

Charakter dyskusyjny noszą niektóre tezy, sformułowane przez autora na wstępie. Widz współczesny ponoć nie da zwabić się „na aktora", nawet uwielbianego, jeśli ten gra w kiepskim filmie. A przecież dla BB, CC, Fondy, Deneuve, Delona, Belmondo, pojawiających się — szczególnie ostatnio — w nie najlepszych filmach, widzowie wybierają się specjalnie.

W innym miejscu autor twierdzi, iż dla zwolenników teorii „antyaktorskich" w filmie argument stanowią doświadczenia Bressona i Tatiego. Co do Bressona — fakt, iż grywają u niego, i to do „jednorazowego użytku", aktorzy niezawodowi, świadczy raczej o świadomym wyborze tej, a nie innej konwencji i koncepcji założeń aktorskich.

Żywo, barwnie i z wielką znajomością rzeczy napisana książka Oskara Sobańskiego spotka się niechybnie z dużym zainteresowaniem czytelników. Z czym liczyli się wydawcy: nakład książki liczy 40 tysięcy egzemplarzy.

URSZULA BIEŁOUS

Oskar Sobański: „Aktorzy dawni, aktorzy nowi". WAiF 1972, str. 160, zł 40.

UCHWAŁA KC KPZR W SPRAWIE KINEMATOGRAFII

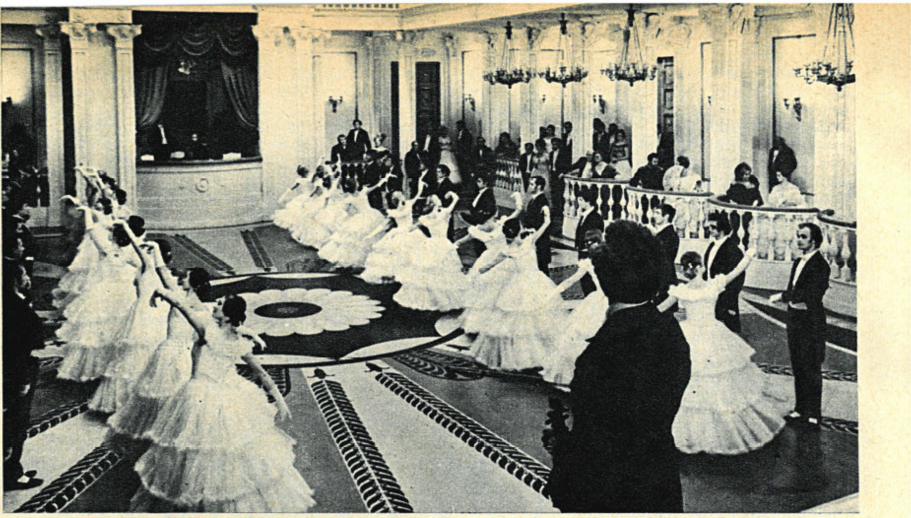
Prasa radziecka opublikowała uchwałę KC KPZR „O środkach dalszego rozwoju kinematografii radzieckiej". Podkreśla się w niej, że w ostatnich latach pojawiły się w Związku Radzieckim filmy, które ukazują tematykę rewolucyjną, walkę narodu o zwycięstwo i umocnienie ustroju socjalistycznego. Uznanie widzów zdobyły filmy poświęcone sprawom wychowania nowego człowieka, a także ekranizacje wybitnych dzieł literackich. Sporo zasług mają tu młodzi reżyserzy, scenarzyści, operatorzy i aktorzy, którzy ostatnio zadebiutowali w filmie. Niezwykle pomyślnie rozwijają się kinematografie w republikach związkowych.

Jednocześnie w uchwale mówi się, że możliwości rozwoju kinematografii nie zostały w pełni wykorzystane, że jej poziom nie odpowiada wymogom postawionym przez XXIV Zjazd Partii. W radzieckim filmie pełnometrażowym i dokumentalnym powinno się w sposób przekonywający i pogłębiony ukazać procesy budownictwa komunistycznego i wychowania nowego człowieka. Szczególną uwagę trzeba poświęcić twórczości filmowej dla dzieci i filmom realizowanym dla potrzeb telewizji.

Komitet Centralny KPZR zobowiązał Komitet do Spraw Kinematografii do usunięcia wszystkich niedociągnięć i umocnienia ideowo-twórczego kierownictwa przedsiębiorstw filmowych i centralnych wynajmu filmów. Podkreślono znaczenie scenariusza, jako podstawy realizacji utworów filmowych. Komitetowi do Spraw Kinematografii polecono, aby zapewnił gruntowne polepszenie sytuacji w tej dziedzinie. Należy utworzyć centralne studio scenariuszowe, zaangażować do pisania scenariuszy utalentowanych literatów.

Komitet Centralny polecił Związkowi Filmowców, aby doskonalił metody wychowania kadr twórczych, przyczyniał się do pogłębiania poczucia odpowiedzialności filmowców za swą pracę, skupiał ich uwagę na aktualnych problemach budownictwa komunistycznego.

Związek Filmowców — głosi uchwała — winien systematycznie omawiać główne problemy sztuki filmowej, popierać wszystko, co nowatorskie, prawdziwie twórcze, poddając pryncypialnej krytyce fałszywe i słabe utwory.



Czar walców
„Pożegnanie z Petersburgiem"

MOBILIZACJA KINA

Kiedy w ZSRR telewizja zagrozi interesom kina? Nasz korespondent pisze o gotowości obronnej filmowców i omawia nowe moskiewskie premiery.

Związek Radziecki należy do tych nielicznych krajów, w których szybki rozwój telewizji nie wpłynął na zmniejszenie frekwencji w kinach. Przeciwnie: jeszcze niedawno statystyki wykazywały stały wzrost ilości sprzedanych biletów, a obywatel radziecki chodził do kina najczęściej na świecie. Ten optymistyczny stan rzeczy nie zdemobilizował jednak pracowników rozpowszechniania i kin. Wszyscy zdają sobie sprawę, że moment krytyczny musi nadejść wcześniej czy później. Oto bowiem zapowiedziano objęcie całego terytorium ZSRR zasięgiem stacji telewizyjnych, popularyzację telewizji kolorowej, a także — nieuchronne przemiany w sposobie wykorzystywania wolnego czasu, wskutek zbliżającej się eksplozji motoryzacji. Drastyczne konsekwencje tych wszystkich procesów dla losów kina na Zachodzie są dobrze znane. Toteż uwzględniając lokalną specyfikę, w ZSRR starano się wyciągać wnioski ze złych i dobrych doświadczeń zagranicznych. W rezultacie opracowano swoisty plan obrony kinowego stanu posiadania i taktyki działania w najbliższych latach. W planie tym na pierwszym miejscu widnieje stałe podnoszenie poziomu obsługi widzów.

Do wzorowych placówek w tej dziedzinie należy otwarte przed kilku laty w Moskwie kino „Oktiabr" na Prospekcie Kalinina. Jest to prawdziwy kombinat rozrywkowy, złożony z kilku sal kinowych różnej wielkości i z różnym repertuarem oraz kawiarni, baru, dancingu, czytelni itp. Sale wyposażone są w aparaturę, która pozwala na projekcję filmów wszelkich typów: od widowisk na taśmie 70 mm z dźwiękiem przestrzennym — do filmów trójwymiarowych, wyświetlanych dwiema metodami: okularową i rastrową. Wizyta w kinie „Oktiabr" pozwala na wielogodzinne, bardzo urozmaicone i co nie najmniej ważne — tanie spędzenie wieczoru. Takie kino potrafi oderwać widza od telewizji. Toteż kombinaty typu „Oktiabra" powstają obecnie w wielkich ośrodkach miejskich; mniejsze miasta poprzestają na unowocześnionych modelach domów kultury.

Troska o poziom obsługi widowni nie może oczywiście zastąpić atrakcyjnego repertuaru. Od dłuższego czasu brakowało w nim filmów rozrywkowych, zwłaszcza muzycznych, cieszących się u widzów radzieckich szczególnym wzięciem. Ale wśród reżyserów nie widać jakoś następców Aleksandrowa, a tradycje jego słynnej burleski „Świat się śmieje" poszły jakby w zapomnienie. Nic dziwnego, że w tej sytuacji na olbrzymim ekranie największej widowni moskiewskiego „Oktiabra" długie tygodnie utrzymuje się muzyczny melodramat „Pożegnanie z Petersburgiem" w reżyserii Jana Frida. Starając się prędko sprostać zapotrzebowaniu, autorzy nie wysilali się na oryginalną koncepcję i spróbowali nawiązać wprost do „Wielkiego walca", pamiętnego przeboju Duviviera z lat trzydziestych. „Pożegnanie z Petersburgiem" też opowiada o Johannie Straussie, tym razem o jego sukcesach i sentymentalnej przygodzie podczas gościnnych występów w stolicy carskiej Rosji. Film ma — jak to się kiedyś mówiło — bogatą wystawę, na ekranie roi się od kolorowych kostiumów i rekwizytów, utwory króla walców rozbrzmiewają raz po raz, ale całości daleko do starego pierwowzoru; brak rytmu, werwy i nawet sakramentalny wątek romansowy (niespełniona miłość kompozytora do petersburskiej mieszczki) wypadł blado i nieporadnie. Ale publiczność chętnie daruje autorom wszelkie potknięcia, bo deficyt w kostiumowo-operetkowym gatunku jest zbyt wielki, by można było grymasić.

Bardziej zasłużonym powodzeniem cieszy się „Człowiek z tamtej strony", zrealizowany przez Jurija Jegorowa w ramach współprodukcji szwedzko-radzieckiej. Temat filmu jak najbardziej tę współprodukcję usprawiedliwia: chodzi o sprawę zakupu szwedzkich lokomotyw dla zdewastowanego radzieckiego kolejnictwa w roku 1920. Transakcja handlowa okazała się przedsięwzięciem niezwykle dramatycznym wskutek wrogości państw kapitalistycznych wobec ZSRR i intryg rosyjskich emigrantów. I choć bohater filmu, inżynier Kryłow, grany przez Wiaczesława Tichonowa, przypłaca życiem pomyślne doprowadzenie rokowań do końca, zainteresuje sobą i sprawami swego kraju dzielną i ładną Szwedkę, w którą wcieliła się Bibi Andersson.

Radzieckie kino dostarcza widzom rozrywki, ale nie zapomina nigdy o swych funkcjach oświatowych i wychowawczych. Ostatnio włączyło się niezwykle intensywnie do trwającej w ZSRR akcji zwalczania pijaństwa. Ukazało się kilkanaście filmów dokumentalnych, traktujących tę chorobę społeczną bez osłonek, w całej jej grozie i różnorakich aspektach. Szczególnie silne wrażenie robią filmy ukazujące skutki pijaństwa wśród młodocianych. Do zestawów na ten temat włączono także krótkometrażówki zrealizowane w innych krajach socjalistycznych. Akcja, zakrojona na wielką skalę, prowadzona jest bardzo energicznie i konsekwentnie.

I tu powracamy znów do problemu wykorzystania wolnego czasu. Czy odzyskanie czasu poświęconego dotąd na wódkę przyniesie korzyści kinu, telewizji i innym rodzajom rozrywki?

ZBIGNIEW PITERA

Korespondencja własna z Moskwy

Ludwik II
czyli klęska pięknoducha

Luchino Visconti mówi, co zafascynowało go w postaci bawarskiego monarchy, który jest bohaterem jego filmu. Czy choroba reżysera opóźni realizację?

Wiadomość o chorobie Luchino Viscontiego poruszyła włoski świat filmowy. Reżyser, zajęty montażem filmu „Ludwik II", zasłabł przed kilku tygodniami, gdy po całodziennej pracy konferował w barze jednego z rzymskich hoteli. W klinice, do której go przewieziono, lekarze stwierdzili zaburzenia w układzie krążenia, wywołane zatruciem nikotyną i przepracowaniem. Reżyser jest obecnie na kilkutygodniowej kuracji w Szwajcarii. Nie wiadomo jednak kiedy będzie mógł powrócić do pracy.

Gdy Visconti zasiadał do montażu „Ludwika II", w halach Cinecittà rozbierano już dekoracje jego filmu. Starannie pakowano antyczne meble, drogocenne bibeloty i dziesiątki zabytkowych drobiazgów, wypożyczonych z muzeów i prywatnych zbiorów. Każdy niemal przedmiot na planie był autentycznym dziełem sztuki, bo reżyser nie znosi imitacji i przywiązuje wielką wagę do realizmu najdrobniejszych nawet szczegółów. Zdjęcia trwały ponad cztery miesiące. Koszty realizacji wyniosły około 3 milionów dolarów.

Podczas zdjęć w Bawarii oddano Viscontiemu do dyspozycji słynne, iście bajkowe zamki, których wznoszenie było manią Ludwika II. Nie wszyscy jednak przyglądali się realizacji filmu przychylnym okiem. Istniejące do dziś w Bawarii kluby, które podtrzymują kult pamięci Ludwika II, wypowiedziały reżyserowi i jego ekipie wojnę; ich zdaniem bowiem Visconti potraktował swego bohatera bez należnej mu czci i szacunku. Potomkowie dynastii Wittelsbachów, wciąż jeszcze mający wpływy w Bawarii, nie pomogli reżyserowi w wyświetleniu do końca tajemnicy śmierci Ludwika II. Jak wiadomo, został on przez krewnych uznany za chorego umysłowo, zdetronizowany i zamknięty w areszcie. Wkrótce potem utonął w jeziorze Starnberg. Ale w jakich okolicznościach to się stało, dokładnie nie wiadomo. Visconti skłonny jest przypuszczać, że śmierć Ludwika nie była dziełem przypadku. Choć Wittelsbachowie zachowują w tej sprawie uparte milczenie, to jednak nie odmówili reżyserowi wykorzystania do zdjęć porcelany, kryształów i sreber pozostałych po monarsze.

Niemal w przeddzień swej choroby udzielił Visconti obszernych wywiadów prasie.

— *Pomysł przeniesienia na ekran historii Ludwika II skrystalizował się ostatecznie, gdy kręcąc niektóre epizody „Zmierzchu bogów", miałem przed oczyma zamki, które wybudował ten król, nie bacząc na bajońskie koszty swoich przedsięwzięć. Nie można mu jednak zarzucić trwonienia własnych i państwowych pieniędzy, przeciwnie: była to działalność dalekowzroczna, bo jej owoce są dziś największą atrakcją tej części Niemiec. Ludwik był postacią wyjątkową i fascynującą z wielu względów. Śledząc jego życie w kontekście historycznym, nie można pomijać ważnych elementów rzeczywistości politycznej, społecznej i ekonomicznej ówczesnej Europy. W latach 1866 i 1870 wybuchają wojny. Bawaria znika jako państwo z mapy Europy, rodzi się II Rzesza Niemiecka; Bismarck triumfuje, Ludwik II ponosi klęskę. Nie waham się jednak uznać go za człowieka postępu: pragnął oderwać się od panujących wówczas konfiguracji i rozgrywek, głęboko nienawidził wojny, pasjonowały go humanistyczne utopie, a wśród nich chęć stworzenia Państwa Artystów.*

Na ekranie wskrzeszam tym razem postacie historyczne. Ale dyskurs, który towarzyszy tej rekonstrukcji, dalekiej chyba od ilustracyjności, ma głębsze korzenie: jednostka jest dla mnie zawsze produktem okoliczności społecznych czy też pewnych ugruntowanych tradycji. I dlatego postać Ludwika II — jako wytwór stosunków w świecie arystokracji i konkretnej rodzinie — można postawić obok „Rocca i jego braci".

Choć każdy mój film ma cechy odrębne, wszystkie noszą chyba wspólne autorskie piętno. Pod względem plastyki, scenerii, atmosfery — „Ludwik II" jest bliski „Zmierzchowi bogów". Fabuła ukształtowała się z pewnością pod wpływem literatury niemieckiej, która mnie zawsze bardzo interesowała. Stąd właśnie po „Zmierzchu bogów" — „Śmierć w Wenecji". „Ludwik II" to już trzeci film którego akcja związana jest z Niemcami. Czwartym powinna być „Czarodziejska góra" Manna — jeżeli tylko uda mi się ten film nakręcić.

Dlaczego odwracam się od aktualnej rzeczywistości, tak przecież bogatej w konflikty, i wolę kontemplować przeszłość albo adaptować dzieła literackie? Cóż, gdy byłem młodszy, nakręciłem „Opętanie", „Ziemia drży" i „Rocca i jego braci". Teraz jestem już trochę za stary, żeby skutecznie stawić czoła problemom naszej rzeczywistości, której — prawdę mówiąc — za dobrze nie znam. Proszę nie zapominać, że ludzie w moim wieku są już zazwyczaj na emeryturze. Jeżeli jeszcze pracuję, to dlatego, że mnie to bawi, że bez tego nie mogę się obejść. Wydaje mi się, że konfrontacja z naszą epoką jest przede wszystkim obowiązkiem młodych; wtedy jest najpłodniejsza. A nam — Felliniemu, Antonioniemu, mnie — wolno już uprawiać inne kino; może nie kino uciekające od życia, ale takie, które nam bardziej odpowiada. To nasze prawo. Chyba zdołaliśmy je sobie wywalczyć?

Oprac. Z. P.

Urok zamków
„Ludwik II" — Helmut Berger (w środku)

zapiski krytyczne

● FILM W SZKOLE ● KTO BĘDZIE UCZYŁ ● NIESKOORDYNOWANE INICJATYWY ●

ŚRODA

FILM, a później „Kino", poświęciły pod koniec ubiegłego sezonu sporo miejsca wprowadzeniu filmu do szkół. „Bo oto ukazał się — pisało „Kino" — program języka polskiego, zatwierdzony do użytku szkół średnich wszelkiego typu, a w nim owa — tak upragniona — propedeutyka wiedzy o filmie. Chwała więc wysokiej Komisji pracującej pod przewodnictwem profesora Jana Zygmunta Jakubowskiego, że zatwierdzając program okazała zrozumienie potrzeb współczesnej pedagogiki, która bez filmu jako żywo obejść się już nie może!"

Nie taka znowu chwała. Wysoka Komisja okazała „zrozumienie potrzeb współczesnej pedagogiki" stosunkowo późno, poza tym bardzo mętnie ujmuje wciąż sprawy filmu i w ogóle środków audiowizualnego przekazu.

Już poprzedni program zalecał omawiać na lekcjach języka polskiego „wybrane słuchowiska radiowe, widowiska telewizyjne, przedstawienia teatralne, filmy, wystawy". Tak samo ogólnikowo wygląda to w programie nowym: „Korzystanie z wybranych słuchowisk radiowych, widowisk telewizyjnych, przedstawień teatralnych, filmów, wystaw oraz ich omawianie" (dla klas III i IV) oraz dla klasy IV dodatkowo (i znów enigmatycznie): „Rola i znaczenie prasy, filmu, radia i telewizji jako środka masowego przekazu dóbr kulturalnych".

Kto ma dalej, nie mówię nawet realizować owo „korzystanie z wybranych słuchowisk" itd., ale uczynić zalecenia konkretnymi. Co znaczy: korzystanie? W jakim sensie? Co znaczy tym bardziej „przygotowanie do świadomego korzystania"? Zanim do realizacji programu przyjdzie, ktoś musi — ministerstwo, kuratoria, ośrodki metodyczne, nauczyciele? — najpierw go odcyfrować. A kto to w szkolnictwie dziś potrafi, kiedy nawet przytoczone zalecenia zostały pomyślane w dodatku niefachowo (co zresztą „Kino" ministerstwu delikatnie wypomina). Oto co będzie musiał zrealizować nauczyciel w ciągu nie więcej zapewne, niż kilku godzin w ciągu roku w lasie II: „Przygotowanie do świadomego odbioru dzieła filmowego, różnorodna funkcja filmu (np. artystyczna, oświatowa, dokumentalna, rozrywkowa). Twórcy dzieła filmowego (reżyser, scenograf, operator, aktor). Rodzaje filmów — na wybranych przykładach". Plus jeszcze owe sakramentalne, jak w klasach III i IV (i klasie I), „korzystanie z wybranych słuchowisk" itd. Albo w klasie IV: „Teatr radiowy i telewizyjny. Zagadnienie adaptacji dzieła literackiego we współczesnym teatrze i filmie, w telewizji i w radiu na przykładzie wybranych realizacji". Zagadnienie adaptacji dzieła literackiego w filmie, bagatela! A jeszcze w teatrze, telewizji, radiu. Wyobrażam, jak to w praktyce będzie wyglądało — i tamto wprowadzenie do odbioru filmu, i sprawa audiowizualnego przekładu literatury.

Nie ma fachowych nauczycieli, nie ma podręczników ani innych pomocy naukowych, nie ma zorganizowanego zaplecza w postaci odpowiednio przygotowanych sal projekcyjnych, szkolnych audytoriów telewizyjnych i radiowych, nawet kin z odpowiednim repertuarem (zwłaszcza w mniejszych miastach). Nauczycieli polonistów, którzy podczas studiów mieli trochę do czynienia z filmem, można na palcach policzyć, będą to nieliczni absolwenci prowadzonego przez prof. Bolesława W. Lewickiego na UŁ Zakładu Wiedzy o Filmie. Innych ośrodków kształcenia wykładowców brak i nie wygląda na to, żeby szybko powstały. Owszem, od czasu do czasu odbywają się kursy dla nauczycieli na temat filmu i środków masowego przekazu, ale są to przeważnie imprezy sporadyczne, bez właściwego doboru kandydatów, bez późniejszego właściwego ich wykorzystania. W zakładzie prof. Lewickiego, podaje „Kino", powstaje podręcznik do nauczania filmu. Ale jak będzie się on miał do zacytowanego programu, jeżeli — znów za „Kinem" — w zakładzie tym powstał (interesujący zresztą, zrobiony przez mgr Ewę Nurczyńską), układ tematyczny nauki filmu w szkole zupełnie różny od ministerialnego programu (materiał dla różnych klas zupełnie odmiennie podzielony, bardzo bogaty, też chyba niemożliwy do realizacji w ciągu kilku godzin rocznie, zwłaszcza że uwzględnia tylko film, a program mówi o wszystkich środkach masowego przekazu)?

Nieskoordynowane inicjatywy. Nie tylko te, o których wspomniałem. Pominąłem eksperymentalne, kilka lat już nieraz trwające akcje wprowadzania filmu do szkół w województwie krakowskim, wrocławskim, od dawna w Łodzi. A w Warszawie Filmoteka Polska, w porozumieniu z kuratorium, prowadzi od początku bieżącego roku, znów zresztą piękną imprezę, cykl projekcji klasyki filmowej z naukowym komentarzem (o tej imprezie zresztą pochlebnie, ale też krytycznie, pisał na łamach „FILMU", znawca sprawy filmu w szkole, prof. Witold Berezecki).

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„WATERLOO" (ZSRR – Włochy). Prezentuje racje obu walczących stron, dochowuje wierności historii, oskarża wojnę.

„JASKÓŁKI" (Węgry). Pociąg jadący z prowincji do metropolii wiezie dziewczyny ciekawe świata i nowych wrażeń. Kilka zabawnych scen, w których znana nam doskonale rzeczywistość uległa artystycznej, niemal surrealistycznej interpretacji.

„BALLADA O CABLE'U HOGUE'U" (USA). Dziki Zachód w czasach, kiedy dyliżans nie był już jedynym środkiem komunikacji, a pierwsze automobile zaczęły straszyć ludzi i narowić konie. Mit, który nie lęka się prawdy i historii.

„WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH" (USA). Budujące twierdzenie, że Murzyn to także człowiek, ale film pełen mdłej filantropii i poczciwego poklepywania po czarnym ramieniu.

„DAWID COPPERFIELD" (Wielka Brytania). Delbert Mann postawił Dickensowskiego bohatera, przyodzianego w strój wiktoriański, nad brzegiem morza i kazał mu wspominać przeszłość w urywkowych obrazkach, bez odrobiny stylowości.

„KSIĘŻNICZKA CZARDASZA" (Węgry). Podgrzana filmowymi jupiterami operetka Kalmana budzi apetyty, ale w odbiorze okazuje się niestrawna.

„ŚLEDZTWO W SPRAWIE OBYWATELA POZA WSZELKIM PODEJRZENIEM" (Włochy). Ostre oskarżenie „establishmentu" dzisiejszych Włoch. Za dużo jednak hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień.

„TYLKO DLA ORŁÓW" (Wielka Brytania). Film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.

●

Panie Redaktorze!

Jako wierny i stały czytelnik FILMU, miałem przyjemność przeczytać w nr 33 z br. recenzję Kazimierza Żórawskiego, dotyczącą filmu Witolda Giersza „Kaskader". Między innymi autor recenzji pisze, że mój kolega, Witold Giersz, podjął „próby realizacji wspólnie z wybitnym przedstawicielem szkoły zagrzebskiej Milanem Ljubićem (»Rozbitkowie«, »C'est la Vie«) (...)".

Niezależnie od tego, iż oceniam się znacznie skromniej, niż to czyni red. Żórawski, miło mi przeczytać tak dobrą o mnie opinię. Niestety, nie zaliczam się do „szkoły zagrzebskiej". Zawodowo najczęściej jestem związany z wytwórniami słoweńskimi w Ljubljanie oraz sporadycznie z produkcją filmową w Polsce. Właśnie w Ljubljanie kolega Giersz realizował filmy, o których mowa w artykule, jak również trzeci film — „Curriculum Vitae", zrealizowany wspólnie z reż. Branko Ranitovićem. A więc wszystkie te filmy nie są związane ze „szkołą zagrzebską".

Miło mi powiadomić Pana Redaktora oraz czytelników, że omawiane filmy cieszą się sukcesami komercjalnymi — ku radości producentów i autorów, a ja z kolei cieszę się, że tygodnik FILM poświęca sporo uwagi również krótkiemu metrażowi. Mam nadzieję, iż moje wyjaśnienia nie urażą autora recenzji, uważam jednak, że w tak poważnym i poczytnym czasopiśmie należy podawać sprawdzone informacje.

Pozostaję, jak zwykle, z sympatią dla Waszego tygodnika i całej redakcji.

MILAN LJUBIĆ
Ljubljana

★

Gdyby nie szczupłość miejsca, postarałbym się dowieść, jak bardzo „zagrzebskie" są filmy reżysera Milana Ljubića. Ponieważ jednak uczynić tego nie mogę, niech mi twórca z Ljubljany wybaczy, że wbrew jego patriotyzmowi i przywiązaniu do rodzimej wytwórni, będę go nadal nazywał wybitnym przedstawicielem „szkoły zagrzebskiej".

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

krótki metraż

CZY TO ŻART JEDYNIE?

Krzysztof Kieślowski należy do najmłodszego pokolenia polskich dokumentalistów, tych którzy przed rokiem na krakowskim festiwalu przedstawili swój program, zarówno w pokazowych filmach, jak i kontestacyjnych okrzykach. Kieślowski miał prawo do tego krzyku: pokazał bowiem w konkursie dwa interesujące utwory, z których pierwszy — „Byłem żołnierzem" nagrodzony został Złotym Kordem, zaś drugi — „Fabryka" zasłużenie zdobył nagrodę „Głosu Robotniczego".

W tym roku Kieślowski zrealizował film „Refren" — sprawnie opowiedziany i zabawny. Reżyser ustawił swe kamery w jednym z dużych zakładów pogrzebowych, zainstalował mikrofony, niczego nie inscenizował; czekał, a w odpowiednim momencie uruchamiał kamerę. Kiedy ów moment nadchodził? Przeważnie w chwilach, kiedy pracujący w zakładzie urzędnicy wpadali w nieco nonszalancki, to znów żartobliwy ton, kiedy do zakładu przychodził klient z „nietypową" sprawą — i, oczywiście, załatwiano go odmownie. Intencją reżysera było wyszydzenie urzędniczej mentalności, funkcjonującej również tam, gdzie przepisy i rozporządzenia stają się mniej potrzebne.

Nie uważam, by śmierć, pogrzeb, żałobna otoczka — były jakimś „tabu", by nie można było sobie z nich żartować. Muszę jednak powiedzieć, że oglądając „Refren" czułem się trochę zażenowany. Kieślowski poszedł bowiem po linii najmniejszego oporu; dla zilustrowania swej tezy posłużył się samograjem, metodą Marka Piwowskiego, a wreszcie uległ fascynacji humorystyczną otoczką ukazywanej sprawy, jakby zapominając o tym wszystkim, co się pod nią kryje. A tymczasem, gdy żartujemy sobie w miejscu, w którym tradycja wyklucza radosny śmiech, trzeba umieć zachować dystans.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Refren" (WFD), reż. Krzysztof Kieślowski.

*

Film ten jest wyświetalany razem z czechosłowackim filmem fabularnym „Czym mogę służyć?", z repertuaru września.

OSTATNI WOJOWNIK

(Flap — The Last Warrior)

Scenariusz (według własnej powieści): **Clair Huffaker**
Reżyseria: **Carol Reed**
Zdjęcia: **Fred J. Koenekamp**
Muzyka: **Marvin Hamlisch**
Wykonawcy: Trzepoczący Orzeł — **Anthony Quinn**, Lobo Jackson — **Claude Akins**, Jedenaście Płatków Śniegu — **Tony Bill**, Ranny Niedźwiedź Pan Smith —**Victory Jory**, Mike Lyons — **Don Collier**, Dorothy Bluebell — **Shelley Winters**, Anna o Sarnim Spojrzeniu — **Susana Miranda**, sierżant Rafferty — **Victor French**, sklepikarz — **Rodolfo Acosta**, Srebrny Dolar — **Anthony Caruso**, Steve Gray — **William Mims**, Larry, Stojący Łoś — **Rudy Diaz**, Ona-Wróci-Dość-Szybko — **Pedro Regad**, Harris — **J. Edward McKinley**, Gus Kirk — **Robert Cleaves**, Luke Wilk — **John War Eagle.**
Produkcja: Warner Bros. (USA) — 1970.

★

Barwna, szerokoekranowa adaptacja amerykańskiego bestselleru „Nikt nie lubi pijanego Indianina", pióra Clair Huffakera. Komediodramat opisujący walkę Indian o odzyskanie własnych praw i godności. Znakomite aktorstwo Anthony Quinna.

Dodatek: „Fundamenty". Scenariusz: **Jerzy Jaraczewski** i **Maciej Malicki.** Reżyseria: **Jerzy Jaraczewski.** Zdjęcia: **Piotr Kwiatkowski.** Muzyka: **Jerzy Maksymiuk.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Barwny dokument o podstawach rozwoju gospodarczego naszego kraju, przedstawiony poprzez rysunki dzieci z Nowej Huty, Tarnobrzegu, Lublina. Rysunki te komentują ich warszawscy rówieśnicy.

IDZIEMY DO KINA

CZYM MOGĘ SŁUŻYĆ?

(Pan si neželal nič)

Scenariusz (według własnego opowiadania): **Peter Karvaš**
Reżyseria: **Peter Solan**
Zdjęcia: **Vincent Rosinec**
Muzyka: **Zdenek Liška**
Wykonawcy: detektyw hotelowy, Ctibor — **Jozef Kroner**, recepcjonista Mrazik — **Otomar Korbelař**, kelnerka Zuzka — **Elena Pappova-Zvarikova**, kucharz — **Viliam Polonyi**, kuchcik — **Marian Labuda**, gość z pokoju 23 — **František Dibarbora**, woźny — **Jaroslav Rozsival**, młoda kobieta — **Jana Gavalcova.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**
Produkcja: Slovensky film — Studio hranych filmov Bratislava (Czechosłowacja) — 1970.

★

Barwna tragikomedia, której bohaterem jest dawny hotelowy detektyw, a dzisiaj „człowiek do wszystkiego" w drugorzędnym hotelu w małej podgórskiej miejscowości. Życie ofiarowuje mu ostatnią szansę wyrwania się z płaskiej codzienności, ale bohater nie potrafi jej wykorzystać.

Dodatek: „Refren". Realizacja: **Krzysztof Kieślowski.** Zdjęcia: **Witold Stok.** Dźwięk: **Małgorzata Jaworska** i **Michał Żarnecki.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż z jednego dnia pracy zakładu pogrzebowego. Film ten recenzujemy na stronie 14.

GNIEWNA PODRÓŻ

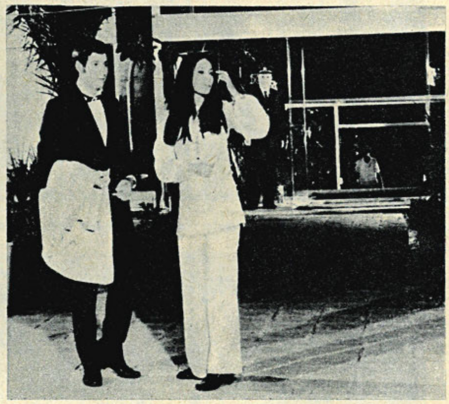
(Gniewno pytuwanie)

Scenariusz (na motywach własnej powieści): **Diko Fuczedżijew**
Reżyseria: **Nikoła Korabow**
Zdjęcia: **Borisław Janakijew**
Muzyka: **Boris Karadimczew**
Wykonawcy: Czawdar Techow — **Josif Syrczadżijew**, Julia — **Sewerina Tenewa**, Wania — **Dorotea Tonczewa**, Techow, ojciec Czawdara — **Georgij Kołojanczew**, Wyłew — **Kosta Conew**, leśniczy Aruka — **Wasil Popiliew**, Dichan — **Nikoła Dodew**, Wida — **Jordanka Kuzmanowa**, Patariński — **Dosiu Dosew.**

Produkcja: Studia za Igralni Filmi (Bułgaria) — 1971.

★

Młody inżynier-geolog rozpoczyna swą pierwszą pracę na polach wiertniczych, na prowincji. Pobyt w odległym zakątku kraju, związane z tym przeżycia i doświadczenia — to tytułowa „gniewna podróż" bohatera tego szerokoekranowego, barwnego filmu.



Dodatek: „Nokaut". Scenariusz: **Andrzej Lech** i **Witold Wołejko.** Realizacja: **Leszek Komorowski.** Zdjęcia: **Zbigniew Wolski.** Muzyka: **Adam Markiewicz.** Kierownictwo artystyczne: **Bogdan Nowicki.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1971. Barwny film rysunkowy.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem	5	5	4	4		6	5	5	6
Adalen 31	5		6	4		4	4	4	4
Ballada o Cable'u Hogue'u	5			4		4		5	4
Jaskółki	4	4	4		4		4	4	4
Śmierć Ipu	3		4	4	4		4	3	
Gdybym miał karabin	3	4		3				4	
Wielka nadzieja białych	5	3	3		3			3	3
Świadek zaginął	3	3		3					
Słoń z indyjskiej dżungli	2		2		3			4	
Księżniczka Czardasza	2	3		3	2			2	2
Dawid Copperfield	1			3	3	2		2	
150 na godzinę	1				2				

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, J. Troszczyński, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), 20-th Century Fox (USA), Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 2.IX.1972 r. Zam. 7531 A-16

INDEKS 35904

PREMIERY JESIENNEGO SEZONU

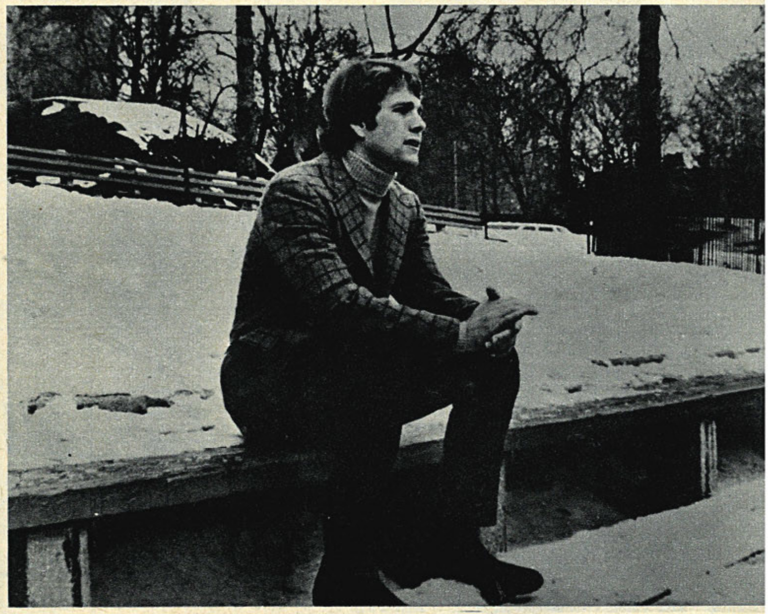
We wrześniu ukazało się na ekranach naszych kin kilkanaście nowych filmów. Prezentujemy zdjęcia z ciekawszych premier jesiennego sezonu.

„Kajdanki" (Jugosławia) reż. Krsto Papića

„Ocalenie" (Polska) reż. Edwarda Żebrowskiego

„Ostatni wojownik" (USA) reż. Carola Reeda

„Dzikie dziecko" (Francja) reż. François Truffauta



„Love Story" (USA) reż. Arthura Hillera